



N. MIHĂESCU

**Dinamica
limbii române literare**

COLECTIA LYCEUM



EDITURA ALBATROS



N. MIHĂESCU

Doctor în filologie

Dinamica limbii române literare

Vocabular • Sintaxă • Stil

EDITURA ALBATROS



Iată un fapt cunoscut și recunoscut, ca atare, el fiind de toată evidența: limba noastră se dezvoltă continuu, îmbogățindu-se cu noi elemente de natură lexicală și chiar de ordin sintactic.

Fenomenul se explică, desigur, prin însuși progresul culturii și al civilizației românești, de care se leagă, în chip indisolubil, o sumă de noțiuni științifice, tehnice și cu caracter abstract.

Vocabularul — se știe — își mărește continuu capacitatea.

Nu mai puțin au sporit modalitățile ingenioase de îmbinare a cuvintelor în propoziție și în frază, sub impulsul creator al gândirii logice.

Odată cu achizițiile de proveniență neologică, limba noastră înregistrează o fructuoasă evoluție semantică, din vechile sensuri ale unui mare număr de cuvinte dezvoltându-se altele noi, cu valoare, îndeosebi, figurată.

Acest fenomen complex al perfecționării mijloacelor de expresie îl atestă mai toate stilurile limbii literare.

Cum se prezintă, *concret*, aceste aspecte actuale ale limbii române literare, față de fondul lexical înregistrat de dicționarele explicative, alcătuite cu ani în urmă, și, deopotrivă, față de anumite rigori ale gramaticii?

Iată o întrebare căreia ne-am propus a răspunde, cercetînd un mare număr de fapte lingvistice, fie din punctul de vedere al *vocabularului* propriu-zis, fie sub raport *gramatical*, fie sub aspect *stilistic*.

Exemplele aduse în discuție se încadrează în cele trei principale sectoare ale limbii și au fost grupate, după natura lor, în secțiunile corespunzătoare ale cărții de față. Ele aparțin, după cum se poate vedea, urmărind proveniența lor, menționată, în lucrare, stilurilor de bază ale limbii literare: *beletristic*, *publicistic*, *științific* — ceea ce le conferă un caracter de generalitate.

Din analiza faptelor de limbă, proprii fiecăruia dintre compartimentele specificate ale limbii, rezultă unele constatări care merită să fie relevate.

În domeniul *vocabularului*, se poate constata o remarcabilă îmbogățire a acestuia, pe mai multe căi: prin împrumuturi — cele mai multe de origine romanică — și prin mijloace interne — am numit *derivarea* și *compunerea*.

Referitor la filonul neologic, se impune observația că, în ciuda unor „opreliști” pe care anumiți vorbitori au crezut că le pot ridica în calea folosirii nu numai a termenilor noi, care denumesc multe dintre noțiunile abstracte, dar și a celor cu caracter științific sau tehnic, aceștia au pătruns în limbă, circulând nestingherit atunci când corespund unor necesități de exprimare. Care sînt acestea? În primul rînd așa cum am spus, nevoia de a numi unele noțiuni noi din domeniul cercetărilor științei și al tehnicii, pentru care nu aveam terminologia corespunzătoare și, apoi, înclinația firească a spiritului uman, în dezvoltarea lui continuă, de a căuta noi forme de exprimare, mai nuanțate, mai sugestive, pentru concepțiile sale.

Sub raport lexical, faptele înregistrate — după cum rezultă din înseși exemplele ce le ilustrează — prezintă, pe lângă orientarea generală pozitivă, unele note stridente, mai puțin sau chiar deloc conforme cu structura limbii noastre; de aceea autorul lucrării a socotit ca utilă și semnalarea acestora din urmă, atrăgînd, astfel, atenția asupra lor, cu scopul de a fi evitate.

Același criteriu a călăuzit și analiza aspectului *sintactic* pe care-l atestă unele fapte de limbă, deosebit de caracteristice, ale uzului contemporan.

Dintre fenomenele pozitive de acest ordin, trebuie menționat apelul tot mai insistent pe care mai toate stilurile limbii îl fac la *procedeul sintactic al dislocării*, pentru a da frazei amploare și elasticitate.

Am notat, în legătură cu acest subiect, tipuri cât mai variate de construcție, fără a omite, bineînțeles, pe cele mai puțin sau deloc recomandabile, dată fiind inaderența lor la sistemul gramatical al limbii noastre, care duc, în majoritatea cazurilor, la lipsa de claritate a exprimării.

Trăsături dintre cele mai particulare prezintă câteva dintre elementele morfologice, atunci când ele își fac apariția în unele contexte. Acesta este, între altele, cazul pronumelor relative *care* și *ce*, în poziția acuzativului-obiect; de asemenea, al *pronumelui de întărire* și al formei lexicale cu valoare de prepoziție „datorită”.

Particularitățile acestor construcții ca și aceea a sintagmei „în raport cu...”, travestită deseori sub forma „în raport de...”, atrag cu deosebire atenția prin derogarea lor de la normele gramaticale stabilite. Aceasta cu atât mai mult cu cât exemplele care atestă „abaterile” în cauză nu sînt deloc sporadice și aparțin unor texte ai căror autori fac parte din categoria de vorbitori cu pregătire intelectuală de necontestat.

Frecvența respectivelor fapte de limbă indică, fără îndoială, existența unor probleme care merită să fie cunoscute și asupra cărora am expus soluțiile socotite de rigoare.

Cît privește *aspectul stilistic* al exprimării, ultima secțiune a cărții îi rezervă o cercetare în trei direcții.

În primul rînd, este vorba de *eufonia exprimării*, ținîndu-se seama de considerentul că una dintre cele mai alese însușiri ale rostirii și scrierii românești o constituie frumusețea ei și că aceasta trebuie ferită de orice știrbire.

Al doilea subiect privește *repetiția nerecomandabilă a cuvintelor*, lacună datorată lipsei de preocupare a unor autori pentru a asigura comunicării ideilor varietatea lexicală pe care limba noastră o poate pune la îndemîna oricui dorește.

În sfîrșit, paginile care încheie capitolul sînt destinate cercetării uneia dintre cele mai des folosite și mai expresive figuri stilistice: *comparația*.

Se știe cît de întinse și de numeroase sînt studiile consacrate *metaforei*, care, în fond, reprezintă o comparație contrasă. Fără a contesta legitimitatea acestor studii care scot în evidență funcția artistică a metaforei, nu putem să nu observăm interesul minim pe care cercetătorii îl acordă, în general, analizei comparației, deși însușirile acesteia, "sub raport estetic, sînt pe cît de valoroase pe atît de vrednice să fie puse în lumină.

Este tocmai ceea ce am încercat să relev, apelînd, deopotrivă, la cele mai semnificative opinii formulate asupra valorilor artistice ale comparației și la unele exemple ilustrative privind folosirea acesteia în mai multe scrieri de seamă ale literaturii noastre.

În linii mari, așadar, acestea sînt principalele teme ale lucrării.

Tratarea lor nu epuizează, desigur, laturile pe care le prezintă. Dar, atîtea cîte au fost reținute pentru analiza lexicală, gramaticală și stilistică, ele pot sugera natura faptelor de limbă respective, în ansamblul lor.

Procedînd astfel, am avut în vedere scopul de căpetenie al lucrării noastre — acela de a-i deprinde, în primul rînd, pe elevii școlii generale și ai liceelor să deslușească direcțiile pozitive ale dinamicii limbii române literare, să le poată interpreta și, ca atare, ei înșiși să se exprime cît mai corect și mai frumos.

Concluzia generală ce rezultă din analiza unui mare număr de exemple, desprinse din texte variate, apărute în ultimele decenii, va învedera cititorului că limba literară a impus — prin întinsa lor frecvență — o sumedenie de forme lexicale și sintactice considerate,

mai de mult, ca fiind neconforme sau mai puțin conforme cu anumite reguli și exigențe, dovedite, însă, a fi fost prea rigide. Cititorul va putea, de asemenea, să constate că atunci când unii autori încearcă să impună anumite forme lexicale sau construcții gramaticale contrare, în adevăr, structurii limbii noastre — tentativa lor nu are sorti de izbândă.

Așadar, manifestînd, pe de o parte, un spirit elastic față de unele excesive restricții de ordin fie lexical, fie sintactic, iar, pe de altă parte, o consecventă fidelitate față de ceea ce constituie normele structurale — limba română literară și-a putut, astfel, asigura înseși condițiile dezvoltării ei impetuoase, care îi conferă largi și variate posibilități de exprimare a conținuturilor de idei și sentimente, oricît de rafinate.

Aș adăuga, în încheiere, că lucrarea de față a fost, firește, concepută în convingerea deplină că limba română fiind un bun comun, al tuturor, avem datoria nu numai s-o păstrăm nealterată, dar s-o îmbogățim continuu. În ce fel? Respectîndu-i cu strictețe normele de bază și folosindu-i cuvintele în mod judicios.

Tocmai de acest spirit sînt pătrunse atît eforturile susținute ale Academiei Republicii Socialiste România care publică lucrări de specialitate cu caracter normativ, cît și contribuțiile convergente ale celorlalți factori de cultură: școala, presa, teatrul, editurile — la acțiunea generală de cultivare a valorilor bunului național care este limba.

AUTORUL

I. VOCABULARUL

Examinarea lexicului limbii române literare demonstrează cât de mult și-a lărgit acesta capacitatea de expresie, în ultima vreme, și cât de activă este tendința lui de continuă îmbogățire. Această prodigioasă sporire a elementelor sale se produce pe mai multe căi: pe de o parte, prin împrumuturi, fie că este vorba de adoptarea unor cuvinte, în forma lor originală, fie că avem de-a face cu altele ușor modificate; pe de altă parte, prin mijloace proprii, așa-numite interne, de care limba dispune — *derivarea* și *compunerea*.

Ceea ce determină acest impetuos proces de ordin lingvistic este, fără îndoială, progresul însuși al culturii și civilizației, cu care limba — fenomen social — se află într-o intimă și indestructibilă legătură.

Cât de remarcabil s-a dezvoltat, în ultimele decenii, vocabularul românei literare, atât sub raportul sinonimiei, cât și sub aspectul formelor propriu-zis fonetice — ceea ce conferă varietate mijloacelor de expresie — se va vedea din exemplele — numeroase — la care ne vom opri și care au depășit cu mult, numeric, fondul lexical al dicționarelor limbii noastre, întocmite cu ani în urmă.

Am grupat exemplele după natura caracteristicilor pe care le prezintă elementele de vocabular luate de noi în discuție.

1. Cuvinte formate cu sufixe

După cum am menționat, chiar la începutul capitolului acestuia referitor la vocabular, una din căile principale de

sporire a elementelor lexicale o constituie *derivarea* cu ajutorul sufixelor. Dintre acestea cele mai productive se dovedesc a fi *-itate*, *-iv*, *-toriu* (*-torie*).

Exemplele la care ne vom referi vor demonstra aceasta.

A. *Formații cu -itate*

Ocupându-ne și cu alt prilej¹ de cuvintele noi formate cu sufixul *-itate*, am menționat rațiunea care le dă naștere: necesitatea unei exprimări cât mai directe. A vorbi, de pildă, despre „accesibilitatea unui stil“, în loc de a folosi exprimarea prin perifrază „caracterul accesibil al unui stil“, constituie o modalitate accentuat preferată pentru comunicarea ideilor.

Că unii observatori ai acestei tendințe lingvistice exprimă rezerve față de anumite formații lexicale — aceasta poate constitui o chestiune pur subiectivă, de vreme ce respectiva derivare nu contrazice regulile sistemului limbii noastre. Am amintit mai sus cuvântul *accesibilitate* atît de intens folosit în mai toate stilurile limbii noastre literare, cuvânt asupra căruia s-a putut formula, totuși, o opinie cum este cea din contextul următor: „Cîteva articole sînt consacrate exprimării, mai ales sub aspectul corectitudinii, a (sic!) limbii critice (?) literare: accesibilitatea criticii (și *accesibilitate* sună cam barbar !)”² — sub. ns.

Afirmam că opinii de acest fel țin de... subiectivitatea cuiva, o subiectivitate cu fluctuațiile ei, căci dacă autoarea comentariului din care am citat nu folosește cuvîntul considerat că „sună cam barbar“, apelează, într-o altă lucrare a sa, la termeni cum sînt cei din contextele următoare: „O particularitate a prozei contemporane, constatate în textele beletristice, dar care apare și în publicistică, o constituie un fel de *discontinuitate* a expunerii“; „*Incompatibilitatea* grupării...“; „...iar *obligativitatea* lor, mult mai mică...“; sau: „În afara acestei zone, destul de restrînse, în care cele două

¹ A se vedea lucrarea ns.: *Cum e corect*, Editura Ion Creangă, 1973.

² *Limba română*, 1960, nr. 3, p. 88 (*Activitatea lingvistică în primul trimestru al anului 1960*).

construcții sînt în raport de *complementaritate*..."; Cineva ar putea susține — nu-i așa? — că termenii pe care i-am subliniat „sună” nu „cam barbar”, ci de-a dreptul „barbar”, fără ca aceasta să constituie o stavilă în calea derivării de care ne ocupăm...

Esențial, în această problemă, este — după cum am menționat — ca procedeul să fie conform cu cerințele sistemului limbii noastre — și anume ca *noua formație lexicală să rezulte dintr-un adjectiv plus sufixul -itate*. Se înțelege că în utilizarea cuvintelor astfel obținute un rol de seamă îi revine simțului lingvistic a cărui acțiune are menirea de a nu lăsa exprimarea să cadă într-un abuz sau manierism lexical.

Cu aceste precizări, să revenim la exemplificările ilustrative ale fenomenului de care ne ocupăm. Vom începe seria lor cu cîteva pasaje în care figurează chiar *accesibilitate*:

1. „Arta trebuie realizată la acel nivel de *accesibilitate* încît să fie înțeleasă de toți oamenii...”¹

2. „...la ceea ce se numește *accesibilitatea* operei și prin urmare, la receptarea ei...”²

3. „Marea problemă a *accesibilității* nu este, în fond, problema unui număr cît mai mare de spectatori...”³

4. „...poetii dificili în genere simulează *absconsitatea* printr-o gramatică solitară”.⁴

5. „*Inteligibilitatea* nu este singura formă de cunoaștere cu putință...”⁵

6. „...garanție de *comprehensibilitate*...”⁶

7. „Cuvîntul *masculin* nu spune unui biolog modern decît despre un factor al procreației terestre, pentru ocultist adjectivul reprezintă un mister al universului întreg, acela de a se sprijini pe *masculinitate*”⁷.

¹ *Scînteia*, 1974, nr. 10048, p. IV, c. 5.

² *România literară*, 1974, nr. 9370, p. II, c. 1.

³ *Contemporanul*, 1975, nr. 1, p. IX, c. 4.

⁴ G. Călinescu: *Principii de estetică*, 1939, p. 61.

⁵ *Ibidem*, p. 64.

⁶ *Ibidem*, p. 117.

⁷ *Ibidem*, p. 71.

8. „...sînt în arta hermetică simboluri întrucît deșteaptă în minte raportul de *concentricitate* dintre microcosm și macrocosm”¹.

9. „...poezia trebuie să cadă din cînd în cînd într-o *verbalitate* pură pentru a se atrage atenția asupra *ritualității*.”²

10. „Institutul de specialitate și uzinele furnizoare să găsească soluții pentru micșorarea gradului de *higroscopicitate* al îngrășămintelor azotoase”³.

11. „...e o diatribă violentă împotriva femeii, a *conjugatității* și a lui însuși.”⁴

12. „...prin *congeneritatea* limbii germane față de engleză”⁵.

13. „Aici observăm libertatea versului, *asociativitatea* insolită, valențele estetice ale absurdului”⁶.

14. „Poemul oferit cititorului <...> n-are măcar prețul și *concretitatea* unei mașini agricole...”⁷

15. „Vina romanelor sale (ale lui Duiliu Zamfirescu — n.n) stă în *sumaritate*”⁸.

16. „Modul său (al criticului literar) exprimă un temperament, o natură căreia îi sînt nesuferite «execuțiile», *sențențiozitatea*, rostirile ultimative...”⁹

17. „Pentru testarea limbajului său, pentru verificarea semnelor utilizate și a *adversabilității* lor, creația poate găsi...”¹⁰

18. „...să stabilească gradul de *inundabilitate* al râurilor...”¹¹

¹ *Ibidem*, p. 77.

² *Ibidem*, p. 79.

³ *România liberă*, 1965, nr. 6429, p. II, c. 2—3.

⁴ *Comentarii la Tragedia lui Hamlet*, ediție critică de Vladimir Streinu, 1965, p. 441.

⁵ *Ibidem*, p. XXI.

⁶ *Viața românească*, 1968, nr. 4, p. 97.

⁷ *Ibidem*, 1968, nr. 6, p. 123.

⁸ *Luceafărul*, an. IX, nr. 6, p. 7 (*Actualitatea precursorilor*).

⁹ *România literară*, 1974, nr. 51, p. 11, c. 3.

¹⁰ *Contemporanul*, 1975, nr. 1, p. 9, c. 3.

¹¹ *Flacăra*, 1975, nr. 1, p. 6, c. 2.

19. „...trebuie să reziste și la *agresivitățile* apei, și la *gelevitate*“¹ (Micul Dicționar Enciclopedic înregistrează forma *gelivitate*).

20. „*Poeticitatea* din titlu (*Réalism și devenire poetică* — n.n.) nu are în vedere proza poetică, noțiunea este folosită oarecum în sensul funcției poetice a limbajului de care vorbea Roman Jakobson“².

Să ne întoarcem acum la unele dintre formațiile nominale existente în pasajele citate — și anume la cele care ar putea surprinde prin caracterul lor mai puțin obișnuit, cu toate că și ele, ca și celelalte, nu sînt mai puțin corect create.

Astfel, mi se par cu deosebire interesante formațiile: *masculinitate*, o noțiune pentru care nu aveam denumirea corespunzătoare și la care se referă pasajul; *concentricitate*, termen expresiv pentru a desemna un anume raport dintre două fenomene; *verbalitate*, apelativ care nu trebuie confundat cu *verbozitate* și care, spre deosebire de sensul peiorativ al acestuia, reprezintă o modalitate de expresie necompromisă, avînd o funcție estetică; *conjugabilitate* — format de la *conjugal* — redă accepțiunea conviețuirii în baza căsătoriei; *sumaritate*, legat de sensul adjectivului *sumar*, devine numele unor mijloace simple, limitate; *higroscopicitate*, de la *higroscopic* (= *care are calitatea de a absorbi umiditatea din aer*); *inundabilitate*, provenit din *inundabil* și *gelevitate* (formație din franc. *gelée* = *scăderea temperaturii sub zero grade, cînd apa îngheață*) aparțin, după cît se pare, terminologiei tehnice. Cît privește *adresabilitate*, deși formația nu pleacă — așa cum s-ar cuveni — de la *adresabil*, căci un asemenea adjectiv limba noastră nu cunoaște, ea, totuși, răspunde necesității de a numi sensul exprimat în contextul respectiv — și nu numai în el.

Unele dintre cuvintele alcătuite cu *-itate* conțin, în filigran, prototipuri de origine franceză, cum este, de pildă, cazul lui *momentaneitate* din următorul enunț: „Expresiile de acest fel au acest (sic!) caracter de *momentaneitate* con-

¹ *Ibidem*.

² *România literară*, 1974, nr. 51, p. 9, c. 1.

cepțională"¹, termenul fiind calchiat după *momentanément* (=care nu durează decât un minut), avînd, poate, ca punct de plecare pasajul: „l'usure entre le mot et la chose *momentanément désignée*” (G. Guillaume: „*Le problème de l'article et sa solution dans la langue française*”, p. 313).

O remarcă suscită și *asociativitatea*, care denumește *capacitatea de asociere* și deci nu este același lucru cu *asociația* (=obiectul rezultat din acțiunea asociativității).

B. Formații cu -iv

Sistemul derivativ al limbii noastre permite ca unei forme participiale, de regulă generală cu rădăcina în -at, în -it, să i se poată atașa sufixul -iv, obținîndu-se astfel un nou cuvînt care poate avea funcție fie de adjectiv, fie de adverb. Formațiile de acest tip sînt mai ales românești și ele s-au înmulțit considerabil în ultima vreme.

Voi cita, întîi, o serie de exemple dintre cele mai recente:

1. Ușurînd înțelegerea problematicii și intențiilor, aceste *reflecții comentative*...”²

3. „...sugerarea unei forțe supte, redutabile prin felinitate, în perechea *contrastivă*, dar simultană de calități.”³

4. „Hiperbola afectivă se înalță spre culmile confesiunii *adulative*...”⁴

5. „Cetatea blestemată, lăcaș al luxuriei îmbuibate și al foamei cronice, apare cu tenacitatea obsesiei în poemele lui, în viziuni groțesti, imagini de coșmar <...> proiectate cu un sarcasm vehement *imprecativ* și vaticinar...”⁵

6. „Un vindecăt de malarie este în cele din urmă un om «eliberat» de această acțiune *subminativă*...”⁶ (*subminativ* == *de subminare*).

¹ Radu I. Paul: *Flexiunea nominală internă în limba română*, 1932, p. 128.

² *Viața românească*, 1966, nr. 6, p. 147.

³ *Ibidem*, 1966, nr. 2, p. 119.

⁴ *Ibidem*, p. 195.

⁵ *Ibidem*, 1966, nr. 6, p. 145.

⁶ *Contemporanul*, 1969, nr. 50, p. 9 c. 1.

7. „...semnează un articol dintr-o perspectivă pur *indicativă*“¹ (*indicativ* = cu titlu de simplă indicație).

8. „Avem de-a face cu o lucrare de tip *compilativ*, alcătuită de...“²

9. „Ca reporter profund *participativ*...“³

Iată, acum, și câteva formații care ni se par mai puțin reușite, fie din punctul de vedere al sensului, fie sub aspectul lor fonetic:

1. „Din Sinaia se trimit de obicei ilustrate. De data aceasta, am primit de la poalele Bucegilor o scrisoare care ilustrează o stare de lucruri ieșită din comun. Pornind de la această sesizare, am încercat să reconstituim — deplasându-ne la fața locului — un episod cu aparențe *locative*, dar cu implicații mult mai grave“⁴ (*locative* vrea să însemne: *locale*).

2. „Și acum te întreb: de ce trebuie să fac eu tot acest joc al adevărului, când în mod normal arta celor mari vine singură și prietenește la mine, fără să-mi mai dea dureri de cap și probleme *interpretative*“⁵ (*interpretativ* este cunoscut cu sensul: *care interpretează, care se ocupă cu interpretarea*; în pasajul citat, adjectivul respectiv vrea să exprime ideea: *care se pretează la interpretare*).

3. „Este momentul în care se poate vorbi de o expansiune a funcției *proiective* (care se *proiectează* — n.n.) a conștiinței...“⁶

4. „...are o reprezentare profundă a vieții acelor gospodării în care filtrau pe lângă vise *achizitive* și...“⁷

5. „El (*excursul* — n.n.) este mai întâi o sinteză valoros *judicativă* a ceea ce înseamnă limba literară...“⁸

6. „Folosirea, în publicațiile sportive, a unor englezisme când în românește există un termen echivalent, nu poate fi

¹ *România literară*, 1973, nr. 49 (Revista revistelor).

² *Limba română*, 1973, nr. 3, p. 199.

³ *România liberă*, 1974, nr. 9293, p. II, c. 6.

⁴ *Ibidem*, 1961, nr. 6584 (*Scrisori cu adresă*).

⁵ *Contemporanul*, 1966, nr. 48, p. I (*Subiectiv, obiectiv*).

⁶ *Știință și tehnică*, 1975, nr. 4, p. 41, c. 3.

⁷ *Viața românească*, 1968, nr. 2, p. 154.

⁸ *Ibidem*, nr. 9, p. 139.

atribuită numai unor particularități *exhibitive* ale stilului reportericesc și prețiozității...¹

Dar — am zice — oricât de receptivi am fi inovațiilor lexicale — asemenea formații cum sînt: *achizitiv*, *judicativ*, *exhibitiv* ar putea trece drept... exhibiții, sau — cum ar spune autoarea ultimului citat — ar putea fi atribuite unor particularități *exhibitive* ale stilului publicistic...

C. Formații cu -toriu (-torie)

Acest sufix (pentru formele de singular și de plural) ale adjectivului (adverbelor) care îl cuprind acționează, de obicei, asupra verbelor.

Cu toate că și el se încadrează în sistemul derivativ al limbii noastre, este de observat că se cam abuzează de aceste formații, ceea ce imprimă stilului o notă de monotonie, dacă nu — uneori — și una de prețiozitate. Folosite însă cu măsură, ele pot fi și constituie, de fapt, variante ale adjectivelor formate cu sufixul *-tor* (*-toare*).

Exemplele pe care le-am cules sună astfel:

1. „Cuvintele limbajului poetic devin *revelatorii* prin însăși substanța lor sonoră...”²

2. „...principiul selecționării lexicului în funcție de valoarea *circulatorie* a termenilor...”³

3. „...însemnătatea valorii *circulatorii* a cuvintelor.”⁴

4. „...prin atingerea muzicală insuflată unei suprafețe indefinite, lent *fascinatorie* și plurivalentă...”⁵

5. „forme care planează abia ieșite dintr-o naștere *contemplatorie* și absentă.”⁶

6. „...îngroșarea unei singure laturi *definitorii* și exclusive...”⁷

¹ *Limba română*, 1973, nr. 2 p. 115 — 116.

² Sextil Pușcariu: *Limba română*, I, 1940, p. 87.

³ Boris Cazacu: *Pagini de limba și literatura română veche*, 1964, Bib. șc., nr. 82, p. 89.

⁴ *Ibidem*, p. 71.

⁵ *Viața românească*, 1967, nr. 12, p. 69.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p. 73.

7. „...spectatorul de pe stadion inimaginabil de vioi, de gesticulatoriu.”¹

8. „Cu cât spațiul în care se mișcă eroul pare mai *halucinatoriu*, mai fantastic...”²

9. „...nu este necesar să descriem toate tipurile *combinatorii*.”³

10. „...surprinsă în câteva dintre tendințele *definitorii*.”⁴

11. „...fie inducând dintr-o etapă *definitorie*, dintr-un volum-cheie, portretul interior.”⁵

12. „...în orice împrejurare, dar mai ales în momentele cruciale, *definitorii* pentru...”⁶

13. „...nu ne-a lăsat impresia că echipele participante ar putea fi împărțite în mod net și *definitoriu* în cele două mari categorii...”⁷

14. „...puterile *incantatorii* ale culorilor...”⁸

15. „Iată de pildă literatura lui <...> prea ușor socotită drept reportaj, deoarece nu există specie poetică pentru formula sa *incantatorie*.”⁹

2. Cuvinte împrumutate

Prin elementele de vocabular adoptate din alte limbi, româna literară și-a sporit și continuă a-și dezvolta în chip fructuos mijloacele de expresie. Și nu este vorba numai de terminologia științifică sau tehnică: nu mai puțin utile — și, totodată, în mare număr — sînt cuvintele care denumesc noțiuni abstracte și dintre care unele, adăugate fondului vechi lexical, largesc mult registrul valorilor semantice în

¹ *România literară*, 1972, nr. 26, p. 23.

² *Ibidem*, an. VII, 1974, nr. 51, p. 10, c. 1.

³ *Limba română*, 1974, nr. 51, p. 12.

⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁵ M. Petroveanu: *Traietorii lirice*, Editura Cartea românească, 1974 (*Cuvînt înainte*).

⁶ *Știința*, 1975, nr. 10068, p. I, c. 4.

⁷ *Almanahul Sportul*, 1975, p. 137, c. 1.

⁸ *Flacăra*, 1975, nr. 1, p. 24, c. 4.

⁹ *Ibidem*, 1975, nr. 2, p. 15.

comunicarea ideilor, ceea ce conferă formelor verbale diversitate și nuanțare.

Recunoscînd existența acestei realități lingvistice obiective, devine, cu totul, caducă observația celor care ar mai putea pretinde că sînt de prisos neologismele, cîtă vreme dispunem de cuvinte proprii pentru a ne exprima. A avea o paletă lexicală cît mai bogată și mai felurită în nuanțele ei constituie, de fapt, una din virtuțile expresive de seamă ale oricărei limbi.

Referindu-se, odată, la cuvintele, proverbele, locuțiunile și formele populare din operele lui Al. Odobescu, dar și la neologismele savante și rare folosite de scriitor, Tudor Vianu nota cu justete că alternarea celor două filoane lexicale dă stilului o anumită tensiune. Comentatorul releva, totodată, că „elementele populare au rolul de a introduce reprezentări sensibile într-o expunere care ar putea obosi prin abstracțiunea ei”¹.

Observația scotea în evidență, pe de o parte, rațiunea procesului neologic, iar, pe de alta, necesitatea unui echilibru între cele două filoane lexicale: cel de proveniență străină și cel autohton. Căci, în adevăr, ceea ce supără, în această direcție, provine fie din abuzul neologismelor, fie din inadecvarea acestora la textul dat.

Să deschidem lista citatelor, cu unele neologisme care, bine utilizate, nu pot surprinde neplăcut pe nimeni:

1. „...sub înfățișarea-i *mansuetă*...”²
2. „...îi zise *condolent*...”³
3. „...spre a înduioșa prin *indigență*...”⁴
4. „(costumul) deși demodat și la un grad înalt de *eroziune*...”⁵
5. „...două guși *flasce*...”⁶

¹ *Despre stil și artă literară*, Editura tineretului, p. 117.

² G. Călinescu: *Scrinul negru*, Editura pentru literatură, 1963, p. 8.

³ *Ibidem*, p. 10.

⁴ *Ibid.* p. 10.

⁵ *Ibid.* p. 10—11.

⁶ *Ibid.* p. 16.

6. „...revelă o țeastă goală, ca și lustruită, de o *tonsură* extremă.”¹

7. „Era o mare *calinerie*...”²

8. „Buzele îi erau groase, senzuale, nasul însă mic, cu nările *evazate*...”³

9. „Un taraf de lăutari se grămădiră într-un colț de cerdac. Artiștii purtau haine *heteroclite*, prea largi, și prea strâmte, fără bumbi și peticite colorat...”⁴

Cititorul a reținut, desigur, că neologismele din pasajele citate au fost incluse de autorii acestora în texte ale prozei artistice. Ele, dealtfel, abundă atît în opera celor doi scriitori care le-au folosit cît și în aceea a altor autori de nuvele, de romane și chiar de poezii.

Am spus *chiar de poezii* — și pentru a ilustra afirmația nu vom merge la clasicii noștri care au apelat, cu discernămint, la filonul neologic și al căror limbaj, sub acest aspect, a constituit obiectul mai multor cercetări cu rezultate semnificative expuse și în manualele didactice. Ne vom referi, așadar, la poezia mai nouă, alegînd, în mod special, din cuprinsul ei unele exemple care, totodată, demonstrează, în ciuda opiniei contrare, că limbajul creației artistice nu refuză nici chiar termenii de factură tehnică.

Urmează exemplele:

„Îmi scriu poemele în asfințit
cu *pensula* neliniștei; le spînzur
de un cîrlig de lună; le *agit*
prin forfota mulțimilor, în prînzuri.

¹ *Ibid.* p. 26.

² *Ibid.* p. 7.

³ *Ibid.* p. 63.

⁴ Mihail Sadoveanu: *Opere*, 8, p. 72.

Îmi scriu poemele lângă petrol,
lângă recolte, lângă *ipoteze* —
și uneori le scriu pe locul gol,
cu gândul *unic*: să-l fertilizeze.“

*Locul poemului*¹

Sau:

„Aș putea să-ntind un strigăt peste spații
ca un *cablu* imens...”

*Alge*²

Sau:

„Urăsc aceste așteptări *compacte*
în care nu pot scrie, nici visa.
Ca niște-ncremenite *cataracte*
stau orele, pîn' la venirea ta.

Timp suspendat în care nu încap
nici patimă, nici sens — ci doar atît:
un *interval inert*, posomorît,
fără culori, accente sau *elape*.

De-această amînată bucurie
(durerea poate) tu să te ferești
Vor izbucni *explozii* nefirești
cînd vei intra, șoptindu-mi că sînt vie“.

*Suspensie*³

Ne mai rămîne, acum, să dăm curs unei suite de texte care aparțin stilului publicistic și în care, de asemenea, ne întîmpină neologismul:

1. „Gustul artelor, al studiului și *secluziunii* melancolice fac din...”⁴

¹ Nina Cassian: *Să ne facem daruri*, Editura pentru literatură, 1963.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Vladimir Streinu, studiu introductiv la ediția critică *Tragedia lui Hamlet*, Editura pentru literatură, 1965, p. XXVII.

2. „Hamlet, fiind construit din *propensilă* opuse...”¹

3. „Așa cum arătam mai sus, funcționalitatea unei opere de artă se echivalează în efectele ei formative și modelatoare asupra sensibilității, gândirii, acuității noastre senzoriale (arta se adresează intens și *senzorialului* (cred: *senzoriului* — n.n. — nostru, influențându-l, stimulându-l), efectele ei apărând uneori mult mai mult târziu decât momentul *impactului*”².

Notez că acest termen, întâlnit la noi tot mai mult în ultima vreme, cunoaște o mare frecvență în limba franceză, de unde a fost luat și că exprimă *ideea de șoc*. Etimologia cuvântului este latină: *impactus* (*impingere*) cu sensul *a se izbi de...*

4. „Plictisit de vechiul *solilocviu cu conștiința sa*, poetul, refuzându-și orice gest solemn, coboară în mijlocul mulțimilor senin...”³ (În legătură cu folosirea *solilocviu*-lui în acest context, avem de observat numai că, asociindu-i-se formula *cu conștiința sa*, dă naștere unui pleonasm, căci termenul înseamnă: *vorbirea cu sine însuși a unui om*.)

În continuare, se cuvine să amintim și de acele neologisme cărora li se păstrează forma aproape ca în limba din care provin.

1. „Junețea este prin excelență vârsta *jactanței*, a unei imense încrederi în sine...”⁴

Iată, acum, în textul altui autor, apariția aceluiași cuvânt, de astă dată, cu o ortografie mai apropiată de cea românească:

2. „Fortînd puțin nota și declarînd, cu temerară *iactanță*, că și-a plasat atît nuvelele cît și ultimul roman sub semnul...”⁵

¹ Ibidem, p. L.

² *Contemporanul*, 1973, nr. 41 (Opinii).

³ Ibidem, 1973, nr. 4.

⁴ *Gazeta literară*, 1964, nr. 36, p. 4.

⁵ *Cronica*, 1971, nr. 25, p. 9, c. 2.

3. „Reportajul versificat (al lui Anton Pann) asupra uriașului incendiu care a mistuit o bună parte a Bucureștiului în martie 1847 se deapănă cu *lentoare*...”¹

Am întâlnit cuvântul, reluat mai târziu de un alt autor: „...într-o merceu orientală *lentoare*...”².

4. Iată-i acestui cuvânt prototipul într-un context de limbă franceză: „— Pardon, Monsieur, dit Daniel en se découvrant avec *lenteur*” (Roger Martin du Gard: *Les Thibault*, Gallimard, 1922, p. 118).

5. „...ale cărei trepte încep cu simpla batjocorire a nevoilor pentru a urca spre *agresarea* directă a persoanei”³. Verbul respectiv sună astfel în limba de origine: „...la plupart des commentateurs notent la date choisie pour *agresser* les travailleurs de chez Lip” (*l'Humanité*, 15.VIII.1973, p. I, c.1—2).

6. „Prin relativismul spațiului și timpului, pe care îl evocă și invocă, poetul încearcă, de fapt, să *plonjeze* în absolutul unic al lucrurilor.”⁴.

7. „Temele fiind multe, variate și în fond comunicante, căci toate *plonjează*, cu rădăcinile în aceeași contemporaneitate istorică.”⁵.

8. „*Plonjările* care se fac în trecutul său...”⁶

Atît verbul *a plonja* cît și substantivul *plonjare* (*plonjări*) cu sensul de *a se cufunda, cufundare*, își au modelul în *plonger*, foarte frecvent folosit în franceză: „*Il faut plonger dans ce chant dionysiaque*...” (*Le Monde, Littérature*, 10. V. 1974, p. 20).

9. „(Un poet) *plonjează* în cuvinte...”⁷

10. „Colorate divers și cu o *petulanță* discretă, casele acestea...”⁸, în care un alt termen francez *pétulance* (= *vivacitate impetuoasă*) devine *petulanță*.

¹ *Studiu introductiv* la ediția Anton Pann, Editura pentru literatură, 1963, p. LVIII.

² *România literară*, 1973, nr. 2 (Recenzie).

³ *România liberă*, 1974, nr. 9111, p. II (Articolul *Muștele*).

⁴ *Orizont*, 1965, nr. 8, p. 67.

⁵ *Viața românească*, 1968, nr. 9, p. 110.

⁶ *România literară*, 1974, nr. 20, p. 10.

⁷ *Viața românească*, 1965, nr. 1, p. 129.

⁸ *Magazin*, 1974, nr. 848, p. 3 (Remember).

11. „...cercetătorii și-au dat seama că el (e vorba de un izvor cu efecte terapeutice, n.n.) *debușează* într-o grotă întinsă...”¹. Și acest neologism *a debușa* este o calchiere: îl reproduce pe *déboucher* (= *a da înspre...*, *a se deschide spre...*) cu apariții în textele de limbă franceză, ca în exemplul acesta: „Il anfila des rues, *déboucha* sur la Cannebière, se glissa un instant dans la cohue...” (Roger Martin du Gard: *op. cit.*, *Le cahier gris*, p. 121).

Și mai răspândit este *a dresa* „copiat” după fr. *dresser* care poate fi întâlnit cu sensul *a întocmi*, în texte de felul acestora: „Le portrait qu’il *en dresse* peut souvent, d’un point de vue littéraire, être considéré comme remarquable” (*l’Humanité*, 22.II.1974, p. 8, c. 6; „...*dressait* un bilan satisfait” (*Le Figaro*, 26.IV.1974, p. I; Réflexion) sau: „...*a dressé* un tableau extrêmement sombre...” (*Le Monde*, 26.IV.1974, p. 8, c. 1).

Iată acum și textele românești:

12. „Dovedește următoarea statistică *dresată* asupra limbii...”²

13. „Proletarul <din poezia lui Eminescu> *dresează* un rechizitoriu necruțător orînduirii bazate pe exploatare...”³

14. „Conducerea noastră de sector împreună cu centrul cinematografiei *va dresa* o listă...”⁴

15. „Zola lucrează cu obiecte inanimate, suprimînd simbolistica, *dresează* inventare...”⁵

16. „...prozatorul *dresează* dosarul unei fierbinți și controversate probleme...”⁶

O frecvență de mari proporții cunoaște, însă, termenul *scriitură*, care așa cum se prezintă el, în ultima vreme, din punct de vedere semantic, reproduce — sub o formă ușor modificată — pe fr. *écriture*. De observat că și în textele de

¹ *România liberă*, 1974, nr. 9119.

² Radu I. Paul: *lucr. cit.* p. 26.

³ *Viața românească*, 1964, nr. 45, p. 86.

⁴ *Ibidem*, 1968, nr. 9, p. 109.

⁵ *România literară*, 1974, nr. 51, p. 9, c. 4.

⁶ *România liberă*, 1974, nr. 9293, p. 11, c. 5.

limbă franceză *écriture* poate fi întâlnit cu accepțiuni diferite, la tot pasul.

Inițial, el a desemnat *tipul de scriere*: arabă, gotică, greacă etc... ca în aceste pasaje: „...il emploie, ici, *l'écriture gothique*, et, là, *l'écriture greque* ou *arabe*...” (*Le Monde*, 26.IV.1974; *Des livres*, p. 19, c. 1); „*type d'écriture* dans lequel les lignes se succèdent dans l'ordre où l'on trace les sillons d'un champ, c'est-à-dire alternativement de gauche à droit et de droite à gauche” (*Dictionnaire de linguistique*, despre cuvîntul *boustrophédon*; Paris, Librairie Larousse, 1973). Cu acest sens îl folosește și lingvistul francez Marcel Cohen în lucrarea sa: „*La grande invention de l'écriture et son évolution*”.

Cu timpul, sfera semantică a termenului s-a dezvoltat și în limba franceză contemporană el poate fi foarte des întâlnit și cu alte accepțiuni. Iată-l exprimînd noțiunea de *scris al unei persoane*: „*L'écriture* était de Jacques — un affreux griffonage au crayon...” (Roger Martin du Gard, *op. cit.* p. 104), sau *actul scrisului pentru elaborarea unei lucrări*: „*J'écris* toujours l'après-midi... Six à sept heures *d'écriture* d'affilée me sont indispensables... Après une heure de travail, ou deux, l'outil s'adapte mieux à son objet. J'ai alors l'impression que *l'écriture* coule de source...” (*L'Humanité*, 1974, nr. 9441, p. 8; Hélène Parmelin: Comment j'ai écrit «*Le Perroquet Manchot*»).

În sfîrșit, cuvîntul circulă și cu *sensul de scriere literară*: „...une *écriture* à la fois lyrique...” (*Le Monde, Littérature*, 1.XI.1974, p. 14, c. 5) sau: „Jamais *écriture* n'a été de façon plus nue refus de la solitude” (*L'Humanité*, 1971, nr. 8460, c. 1) și chiar *de carte*: „Cela signifie que seule *l'écriture* — le livre — peut ici révéler l'originalité du chef-d'oeuvre” (*Le Figaro*, 15.III.1973, p. 31, c. 1).

Am întâlnit o dată cuvîntul, sub forma pluralului, cu sensul neînregistrat de nici unul dintre dicționarele limbii franceze: *falsuri în acte*. Iată pasajul: „*falsification de bilans, faux en écritures* et autres procédés mignons pour frauder le fisc...” (*L'Humanité*, 1974, nr. 9200, p. I; *A quoi ça sert?*).

Trecînd, acum, la textele românești, va trebui să constatăm că dintre toate sensurile pe care *écriture* le are în limba

franceză, corespondentul său *scriitură* exprimă numai două: *tipul de scriere* și *opera literară* sau *științifică*.

Urmează citatele, al căror mare număr arată de câtă căutare se bucură, la autorii români, acest termen *scriitură*, socotit de unii lingviști ca termen „arhaic”, dar, în realitate, așa cum am spus și cum rezultă chiar din exemple, fiind destul de „modern”.

1. „După o scurtă caracterizare a principalelor tipuri de scris arab (nesih, sulūs = t'alik, rik'a și divanî) care se observă frecvent în documentele turco-osmane, autorul insistă asupra *scriiturii* (hatt) siyakat, caracterizată prin...”¹

2. „Cînd tînărul prozator își cenzurează *scriitura* îndeajuns...”²

3. „Varietatea preocupărilor lirice nu modifică nici un moment sobrietatea și acuratețea *scriiturii* artistice.”³

4. „...potrivit unui mecanism care respinge clișeul, dă frîu liber fanteziei și individualizează *scriitura*.”⁴

5. „Dar Eu sînt tatăl copiilor, deși beneficiind de o bună (sic!) *scriitură* a replicii...”⁵

6. „Adoptînd o *scriitură* prea „artistică”, orgoliu dintre cele mai naive, critica abdică în fapt de la...”⁶

7. „...își ascunde participarea afectivă în sinuozitățile *scriiturii* forțat bărbătești.”⁷

8. „...informații <...> a căror inserare în text nu este făcută de autor printr-o *scriitură* de tip științific...”

9. „Experiențele lui Michel Butor trădează însă o anumită devitalizare a *scriiturii* acestui cunoscut romancier.”⁹

¹ *Studii, revista de istorie*, 1958, nr. 5, p. 229, c. 1.

² *Viața românească*, 1968, nr. 29, p. 148.

³ *Luceafărul*, 1973, nr. 49, p. 2 (Cronica literară).

⁴ *Introducere în opera lui N. Filimon*, de Aurel Martin, 1973, p. 142, Editura Minerva.

⁵ *România literară*, 1974, nr. 16, p. 16; p. 5 (Critică și limbaj).

⁶ *Ibid. m.*, 1970, nr. 24,

⁷ *Tomis*, 1973, nr. 6 (*Starea poetică a prozei feminine*).

⁸ *Astra*, 1973, nr. 10, p. 9 (Cronica literară).

⁹ *Săptămîna*, 1974, nr. 197, p. 3, c. 4.

10. „*Intervalle* (de Michel Butor) este, de fapt, un ciné-roman, care păstrează toate atributele specifice ale acestui mod de scriitură.”¹

11. „Autorii detaliază semnificațiile demersului românesc în complexul de organizații ce formează sistemul. Interpretarea de înaltă competență științifică, argumentarea inedit detaliată, o scriitură limpede specifică pătrunderii.”²

3. Valori semantice

Sub această denumire, avem în vedere atât modificările survenite în accepția unor cuvinte, cât și formele variate ale altora care exprimă același înțeles.

Din exemplele pe care le vom cita va reieși constatarea că unele elemente de vocabular și-au lărgit sfera semantică, după cum altele, cu sensuri disociate mai înainte, nu se mai deosebesc între ele de la o vreme. De asemenea, va rezulta varietatea aspectelor fonetice ale unuia și aceluiași cuvânt.

A. *Extensiuni de sens*

a) „discurs”

Semnalăm, mai întâi, din această categorie, cazul termenului *discurs*, care, până nu de mult, a circulat numai cu înțelesul acesta: *expunere făcută în fața unei adunări asupra unui subiect (de natură politică); cuvîntare*.

În foarte multe enunțuri, el apare acum și cu sensul — lărgit — de *expunere*, pur și simplu. Astfel, se vorbește de *discursul unei cronici literare* și chiar de *un discurs liric al versurilor*. Cîte un autor simte nevoia de a trece termenul între ghilimele.

Cîteva exemple:

1. „Notăm faptul ca fiind esențial, întrucît autorul însuși se lasă în exclusivitate preocupat de *discursul elicist*, un fel de lirism pedagogic...”³

¹ *Ibidem*, 1974, nr. 196, p. III, c. 3.

² *Contemporanul*, 1975, nr. 1, p. 10, c. 1.

³ *Tomis*, 1973, nr. 9 (*Spectrum*), c. 1

2. „...în modul în care se structurează *discursul critic*.¹

3. „...(autorul) are «*discursul*» poetic direct, abrupt...”²

4. „În întreg contextul volumului, în veșmîntul general al *discursului* din «*Scut de etern*».”³

5. „Prin actualitatea problemei dezbătute, prin formula sa ingenioasă, prin tensiunea și originalitatea *discursului* său epic, «*Paradisul murdar*» (un volum de reportaje — n.n.) este o carte despre care...”⁴

6. „...faptul se petrece la dimensiuni mici, fie că este vorba de vibrațiile sale interioare în fața unui spectacol inedit, fie că este vorba de *discursul colocvial* cu natura...”⁵

7. „...ultimele sale volume de versuri, care impuneau un *discurs liric* de mare rafinament al meșteșugului...”⁶

8. „...*discursul liric* (al unor poezii — n.n) numește, nu află, nu simbolizează...”⁷

9. „...sînt acele momente în care *discursul* alunecă în descriptiv...”⁸

10. „O amplă postfață, scrisă în formă de *discurs liric*, rememorativ, a lui...”⁹

Cu sau fără ghilimele, termenul este — după cum spuneam — extrem de mult folosit, mai ales, în stilul criticii literare, cu sensul din pasajele citate.

Se impune, însă, o remarcă în legătură cu utilizarea lui — anume aceea de a nu se face abuz. Neajunsul acesta poate fi observat străbătînd anumite comentarii literare. Astfel, *autorul unei cronici literare a apelat de zece ori la discurs*, pe spațiul numai al unei coloane și jumătate din revista în care a apărut. Faptul este semnificativ — într-un anume sens — și merită să fie ilustrat prin exemplele în cauză. Iată-le:

¹ *Ibidem*, p. 5, c. 2.

² *România liberă*, 1974, nr. 9377, p. II, c. 3.

³ *Ibidem*, 1974, nr. 9305, p. II, c. 2.

⁴ *Ibidem*, nr. 9293, p. II, c. 6.

⁵ *Săptămîna*, 1974, nr. 197, p. 3, c. 3.

⁶ *România literară*, 1974, nr. 40, p. IV, c. 1.

⁷ *Ibidem*, nr. 45, p. IX, c. 4.

⁸ *Ibidem*, nr. 51, p. 10, c. 2.

⁹ *Contemporanul*, 1975, nr. 1, p. 10, c. 3.

„În prologul cărții sale, <autorul> trasează metaforic liniile viitorului său *discurs critic*...“¹; „...autorul nu recurge decât de relativ puține ori la *discursul* sec, strict noțional...“²; „...pentru senzația de autenticitate pe care *discursul* o emană“³; „...în condițiile unui *discurs critic* ce decurge după canoanele...“⁴; „...în condițiile unui asemenea *discurs*...“⁵; „...să fie ocolite de regia excesivă a *discursului*“⁶; „...ține într-o măsură considerabilă de *spontaneitatea discursului critic*“⁷; „...o legăm <...> de *spontaneitatea discursului* său“⁸; „...menținerea *discursului* în limitele unui ton colocvial...“⁹ și „...la locul lor în acest *discurs*...“¹⁰

b) „p r o t a g o n i s t“

Cuvîntul acesta de origine greacă (*prôtos* = *primul* și *agôn* = *luptă*) a denumit, inițial, pe *autorul care deține rolul principal într-o piesă de teatru*. Așa îl definește și Larousse: *actor care are rolul principal*.

În ultima vreme, însă, sensul termenului s-a lărgit, putîndu-se vorbi astăzi de doi și chiar de mai mulți protagoniști ai unui spectacol teatral, cinematografic sau cu alt caracter artistic. Se întrebuițează pentru a desemna o persoană sau mai multe chiar din alte domenii de activitate.

Ideea de mai mulți protagoniști ai uneia și aceleiași lucrări o atestă și texte contemporane de limbă franceză. De exemplu: „Quand il rentre chez lui, il trouve son père en train de se projeter un petit film d'amateur qui fait réapparaître les deux protagonistes du film enfants“ (*l'Humanité*, 25.IV. 1973).

¹ *Astra*, 1973, nr. 10, p. 9, c. 1.

² *Ibidem*, c. 1.

³ *Ibid.*, c. 1.

⁴ *Ibid.*, c. 1.

⁵ *Ibid.*, c. 1.

⁶ *Ibid.*, c. 1.

⁷ *Ibid.*, c. 1.

⁸ *Ibid.*, c. 2.

⁹ *Ibid.*, c. 2.

¹⁰ *Ibid.*, c. 2.

Urmează unele exemple din texte românești:

1. „S-a spus că, în Torquato Tasso, Goethe a întrupat în figurile celor doi *protagoniști* ai dramei câte una din laturile personalității sale multiple de poet...”¹

2. „Dealtfel, prin aportul tuturor celor *patru protagoniști*, partida de dublu a oferit un frumos și aplaudat spectacol sportiv...”²

3. „De aceea, construcția epică nu face aproape niciodată victime, adică nu-i obligă pe *protagoniști* și figuranți să apară și să dispară la timp.”³

4. „...au reușit să-i tempereze pe cei doi „*protagoniști*.”⁴

5. „...studiile în care x se numără printre *protagoniștii* acestei discipline pe linia Vianu...”⁵

6. „De fapt, «*Fata bătrână*» le aparține în mare măsură celor doi *protagoniști*.”⁶

7. „Amănunte aflăm de la..., șeful catedrei de fizică, unul dintre *protagoniștii* acestei realizări...”⁷

8. „Filmul este «povestit» chiar de *protagoniștii* amintirilor: Fred Astaire, Bing Crosby, Frank Sinatra, Gene Kelly, Liza Minelli, Mickey Rooney, James Stewart, Liz Taylor”⁸

c) „a l t e r n a t i v ă ”

Deși dicționarele — și nu numai cele ale limbii noastre — arată limpede care este înțelesul acestui destul de frecvent folosit termen *alternativă* și anume *existența a două soluții, a două situații* etc. cu posibilitatea pentru cineva de a alege una dintre ele, totuși practica vorbirii impune tendința de a fi scos de sub limitele rigide ale definiției. Astfel, în loc de *a doua soluție a alternativei*, se utilizează termenul însuși,

¹ Tudor Vianu: *Studii de literatură universală și comparată*, 1963, p. 273.

² *Știința*, 1973, nr. 9591 („Cupa Davis”).

³ *Tomis*, 1973, nr. 106, p. 4, c. 1.

⁴ *Informația Bucureștiului*, 1973, nr. 6166, p. III, c. 6.

⁵ *Tomis*, 1973, nr. 9.

⁶ *România liberă*, 1973, nr. 8873 (Panoramic cinematografic).

⁷ *Știința*, 1974, nr. 10049, p. 4, c. 4.

⁸ *Cinema*, 1974, nr. 12, p. 18, c. 4.

ajungându-se la formulări cum sînt următoarele, între care cea dintîi vorbește chiar de trei *alternative*, fără a se înțelege un număr de șase, ipostaze, soluții etc.

1. „Creația beletristică operează deci cu *trei alternative* ale confruntării cu realitatea: (a) verificabilitatea, (b) non-verificabilitatea, (c) verificabilitatea potențială care determină, fiecare, un anumit tip de școală literară.”¹

2. „Istoria nu înseamnă nici numai trecut, nici numai prezent, *ambele alternative* (adică trecutul și prezentul — n.n.) aducînd aceeași încremenire în structura ei...”²

3. „În această situație se prezintă în ortografie *două alternative*: una este aceea ca rădăcina cuvîntului să fie reprezentată așa cum a fost în faza «clasică», latina, a limbii, și nu sub forma în care a «degenerat». *Cealaltă alternativă* este ca rădăcina cuvîntului să fie reprezentată în scris așa cum cere pronunțarea.”³

4. „Între a trezi imense regrete și a smulge vagi compasiuni, Pelé a ales, deliberat, *prima alternativă*.”⁴

5. „Sigur, optica îmbrățișată poate fi — ca și în artă — și în critică, mărturisită sau numai filigranată. Personal, practicăm, cel mai adesea, această din urmă *alternativă*.”⁵

Se cuvine să precizăm că, paralel cu această „alunecare” a sensului, *alternativă* poate fi întîlnit — chiar dacă mai rar — și cu accepțiunea lui fundamentală. De exemplu: „Cîteva articole scrise cu cinste și adevăr, și fără subînțelesul *alternativei* (deci al ipostazei opuse cinstei și adevărului — n.n.) ar fi prăbușit brigandajul...”⁶

d) „*livresc*”

Sînt destule semne că și acest cuvînt care poate avea valoare de adjectiv sau de adverb e pe cale să-și lărgască

¹ *Studii și cercetări lingvistice*, 1961, nr. 1, p. 101.

² *Știința*, 1973, nr. 9581, p. IV, c. 3.

³ *Limba română*, 1974, nr. 2, p. 105.

⁴ *Informația Bucureștiului*, 1974, nr. 6560, p. 3, c. 2—3.

⁵ M. Petroveanu: *Traectorii lirice*, Editura Cartea românească, 1974 (*Cuvînt înainte*).

⁶ Tudor Arghezi: *Lina*, Editura pentru literatură, 1965, p. 52.

sfera semantică: pe lângă sensul peiorativ, acela de *pretentios*; să se impună și cu unul pozitiv însemnând: *legat de carte; cărturăresc*.

Pe care anume dintre cele două accepții o exprimă el, rămîne să arate numai contextul.

Să cităm, mai întâi, cîteva exemple în care *livresc* apare cu primul înțeles.

1. „Pronumele demonstrativ: *acesta, aceasta* sînt caracteristice stilului *livresc*, în limbajul popular se spune *ăsta, asta* sau *aista, aiasta*, iar formele de depărtare *acela, aceea* de asemenea *livrești* în sud, unde se spune *ăla, aia*; pe cînd în nord cu diferite detalii de fonetică regională se folosesc *acela, aceea*. Au devenit însă toate *pretențioase*¹ (Rezultă din acest adjectiv *pretențioase* ce sens trebuie să atribuim cuvîntului din contextul dat: *livrești*).

2. „...piesa trădează unele influențe *livrești*, unele concesi-făcute formulelor la modă astăzi în Apus...”²

Și

3. „Nu știu dacă prin excelență *franchețea* este preocuparea acestei poezii peste care apasă *confidențe, obsesii muzicale, reziduuri livrești*.”³

Numeric, însă, par a prevala exemplele în care acest *livresc* este folosit cu celălalt sens pe care l-am specificat mai înainte. Se va vedea aceasta din pasajele ce urmează:

1. „Contemplînd *livresc* natura, x este un elegiac optimist...”⁴ (contemplînd *livresc*, adică: printr-o prismă cu reflexele anumitor reminiscențe ale lecturii).

2. „Standurile (Tîrgului internațional de carte de la Frankfurt, n.n.) au fost, desigur, bogate, pitorești, cu materiale *livrești* de toate felurile și din toate cîmpurile de activitate.”⁵

3. „«*Paradisul murdar*» constituie o acumulare de dovezi «din cele patru zări ale pămîntului» căruia documentația

¹ Al. Graur: *Tendențele actuale ale limbii române*, p. 167.

² *Steaua*, 1960, nr. 5, p. 117.

³ *Viața românească*, 1968, nr. 9, p. 118.

⁴ *România literară*, 1974, nr. 45, p. 9, c. 1.

⁵ *Ibidem*, p. 24, c. 1.

livrescă (= bibliografică — n.n.) a autorului dar și drumurile sale de reporter planetar îi aduc argumente.¹

4. „Cărturarii și literații văzînd în numele Daciei un simbol al unității românești — întemeiau reviste purtînd titluri ca «*Dacia literară*» a lui Kogălniceanu, «*Magazinul istoric pentru Dacia*» a lui Laurian ardeleanul și a lui Bălcescu munteanul sau prevestitoarea «*România literară*» a lui Alecsandri. Că nu era numai o idee *livrescă* (adică, *pur cărturărească* — n.n.) ne-o arată simplu și emoționant, exemplul lui badea Cîrțan.”²

5. „În limita acestui sens etimologic (Rinascenza, Rinascimento) accentul de valoare cade asupra umanismului *livresc* ce constituie, evident, aspectul de maximă aderență a Renașterii la vechea cultură.”³

6. „În portretul ce i se face intervin referiri *livrești* în gustul unui anume simbolism ostentativ: vorbele lui aveau ceva din eleganța povestirilor lui Wilde, ceva din otrava aiurărilor lui Poe...”⁴

7. „...viața din nuvelele sale de acum rezumă o experiență pronunțat *livrescă*; dacă asta poate fi folositor pentru accesul la condiția scriitoricească...”⁵

B. Cuvinte „în concurență”

a) „digresiune” și „divagație”

Între acești doi termeni există o foarte activă „concurență” — cel de-al doilea pîrînd a cîștiga „întrecerea”, dacă ținem seama de faptul că el îl înlocuiește de mai multe ori pe cel dintîi, acolo unde ne-am aștepta la prezența acestuia.

Explicația „fenomenului” trebuie căutată în originea semantică asemănătoare a celor două cuvinte, care, în decursul anilor s-au diferențiat, pentru ca, acum, din nou, ele să tindă a exprima același lucru.

Etimologic, și *digresiune* și *divagație* (ambele de origine latină) înseamnă *abatere, îndepărtare de la subiect*. Cu timpul,

¹ *Ibidem*, 1974, nr. 9293, p. II, c. 5.

² *Viața românească*, 1968, nr. 11, p. 4.

³ *Viața românească*, 1967, nr. 2, p. 93.

⁴ *Ibidem*, 1966, nr. 2, p. 88.

⁵ *România literară*, 1974, nr. 51, p. 11, c. 4.

divagație s-a nuanțat peiorativ, căpătînd sensul: *a bate cîmpii*. *Larousse* este cît se poate de clar în această privință; el precizează: *divaguer* = *a vorbi nerațional* — *divagation* = *acțiunea de a divaga*.

Dicționarele limbii noastre, reflectînd realitatea lingvistică obiectivă, nu mai înregistrează cele două cuvinte cu nuanța de sens deosebitoare, căci iată ce se poate citi într-unul dintre ele: „*divagație*: *divagare, digresiune* (*Dicționarul limbii române moderne*, p. 253). Se stabilește, astfel, o echivalență a lui *digresiune* cu *divagație*; în textul definiției apare însă și *divagare* ca sinonim al lui *digresiune*, cu toate că același dicționar lămurește astfel sensul lui *divagare* = *faptul de a divaga*, iar pe acesta după cum urmează: *a se abate de la subiect; prin extensie: a vorbi aiurea, a bate cîmpii*. De notat, că în dreptul cuvîntului *digresiune* *Dicționarul* citat consemnează următoarele: „*abalere de la subiectul tratat, făcută pentru a lămuri o chestiune secundară sau pentru ca expunerea să fie mai variată*“. Prin urmare, definiția nu mai include și nuanța depreciativă: *a vorbi aiurea, a bate cîmpii*, pe care, după cum ni s-a arătat, o conține *divagație* socotit, totuși, echivalent cu *digresiune*.

Dealtfel, și *Dicționarul de sinonime* pune semnul identității semantice între cele două cuvinte, căci la pagina 140 se poate citi: *divagație* = *divagare, digresiune*...

Trecînd, acum, la materialul ilustrativ, se cuvine a releva că ori de cîte ori Alexandru Odobescu are nevoie să exprime ideea abaterii de la subiect — cu sensul ei pozitiv — în expunerea care alcătuiește materia celui de al IV-lea volum al *Opere-lor sale* (Editura Minerva, 1919), el face apel la *digresiune* și nu la *divagație*.

Cîteva exemple: „Marea stimă ce însuși Pliniu avea, către dînsa ne-a impus oarecum această *digresiune*...” (p. 60); „Din acest punct de vedere — și nu numai din acesta — socotesc, domnilor, că *digresiunea* preliminară ce am întreprins a face cu d-voastră...” (p. 95); „Dar mă opresc! Mă tem că *digresiunea* Capponiană a trecut cu mult peste marginile subiectului nostru” (p. 227) și „Zău, nu prea știu acum, dom-

nilor, pînă la ce punct mi se mai poate ierta această nouă *digresiune*, făcută astă dată prin domeniul nebulos al tradițiilor boreale..." (p. 266).

Semnificativ este faptul că atunci cînd, peste ani, aveau să apară comentarii asupra operei odobesciene caracterizată, între altele, prin procedeul digresiv al scrierii sale, unii autori au crezut de cuviință că pot vorbi de *divagațiile* marelui prozator.

De exemplu:

1. „...să te urmărească și să te cuprindă vraja savantelor îmbinări între ceea ce e grav și doct și ceea ce e *simplicu și firesc*, *divagații* și aluzii integrate în cea mai *firească* (sic!) alcătuire de *simplicitate* (sic!)”¹.

În continuare, drept este să remarcăm că, în alte puncte ale aceluiași comentariu lui *divagație* i se substituie *digresiune*, ca o dovadă a „concretenței” lor.

Dar, să continuăm a observa apariția lui *divagație* sau a verbului *a divaga* și în textele altor autori:

2. „...asupra antologiei acesteia noi nu vom exceda atențiile cititorului, *divagînd* despre criteriile ei de fișier, de compoziție, de inventariere ș.a.m.d.”²

3. „Rămîne mereu destulă răceală ca pagina să nu alunece în *divagația* lirică ascunsă sub masca prozei și destulă poezie ca ea să nu cadă în parodie”³.

4. „Toate «evenimentele» de roman științifico-fantastic, cu transplantările de organe ori de memorie, cu *divagațiile* pe marginea urmărilor acestor descoperiri ale «științei» sînt literatură joasă.”⁴

5. „Definiția clasică a lui Buffon, ca și bunul simț nu ne îngăduie multe *divagații* pe acest teren...”⁵

6. „X *a divagat* pe marginea prozei citite”⁶.

¹ Studiul despre *Limba și stilul lui Al. Odobescu*, în volumul colectiv *De la Varlaam la Sadoveanu*, p. 239.

² *Viața românească*, 1966, nr. 2, p. 167.

³ *Ibidem*, 1967, nr. 12, p. 107.

⁴ *Orizont*, 1970, nr. 6, p. 8 (Cronica literară);

⁵ *Luceafărul*, 1972, nr. 8 (Considerente asupra stilului);

⁶ *Ibidem* (La un cenaclu).

7. „Întorcându-ne la trista poveste de dragoste, ce ne-a prilejuit aceste *divagații*, i-am reproșa regizoarei...”¹

Fată de ofensiva lui *divagație* care tinde să acapareze și sensul pozitiv, cel exprimat de *digresiune*, ultimul termen abia mai poate vedea lumina zilei:

1. „Îl recunoaștem (pe Rabelais — n.n.) în plasticitatea vorbirii sale, în tendința către comparația amplă pe care am numi-o comparația — acțiune, în coloritul acestei voluptoase *digresiuni* cu iz de belșug, de voie bună și de bună stare”².

Și:

2. „Prin *digresie*, sîntem transportați și în alte orizonturi...”³

... Cum *divagație* mai păstrează, pentru multă lume, sensul depreciativ, se impune multă atenție în folosirea lui cu accepția pe care o are *digresiune*, mai ales atunci cînd contextul nu ajută să se poată înțelege despre ce este vorba.

b. „spectaculos” și „spectacular”

Ca și în cazul substantivelor *digresiune* — *divagație*, de care ne-am ocupat mai înainte, o deosebire de sens a caracterizat, inițial, adjectivele *spectaculos* — *spectacular*, împrumutate din alte limbi.

Spectaculos provine din italiană (*spettaculoso*) și are înțelesul: „care atrage privirile, care impresionează prin fast și strălucire; impresionant”⁴. Pe *spectacular* îl avem din limba franceză (*spectaculaire*) și înseamnă: *privitor la un spectacol* și prin extensie: *impresionant*.

Cred că pe *spectacular* l-am împrumutat pentru a exprima sensul: *privitor la un spectacol* (*sportiv, teatral, cinematografic*), sens pe care — după cum am văzut — nu-l are *spectaculos*.

¹ *România liberă*, 1974, nr. 9211, p. II.

² *Viața românească*, 1968, nr. 7, p. 126.

³ *Contemporanul*, 1975, nr. 1, p. 10, c. 2.

⁴ *Dicționarul limbii române moderne*, p. 788.

Se întâmplă, însă, că, aproape de regulă generală, *spectacular* e folosit cu sensul lui *spectaculos*. Aceasta datorită, poate, și faptului că dicționarele limbii noastre nu-i înregistrează lui *spectacular* decât accepția: *impresionant*.

În pasajele ce urmează, îl vom întâlni pe *spectacular* exprimând sensul, când de: *impresionant*, când de: *privitor la un spectacol*:

1. „Avem și noi exemple *spectaculare* de explozii demografice urbane...”¹

2. „Jocul a fost de excelent nivel tehnic și *spectacular*...”²

3. „Dezavantajul este și pentru sportivul însuși, dar și pentru jocul ca atare, care își pierde treptat interesul *spectacular*, atractivitatea...”³

4. „... partida nu a fost de un nivel tehnic și *spectacular* prea ridicat...”⁴

5. „... meci plin de eleganță și cu artificii *spectaculare*...”⁵

6. „... Numai în acest fel ele <ideile> pot mobiliza publicul, consumatorul exigent al artei *spectaculare*...”⁶

7. „... s-ar putea, desigur, vorbi și despre unele neîmpliniri *spectaculare*, despre o scădere a tensiunii...”⁷ (Aci, sensul ce i se atribuie lui *spectacular* nu rezultă prea limpede: e vorba de o scădere a artei spectacolului, sau de efectul acesteia?)

8. „Cauzele nu trebuie căutate în neputința criticului de a înțelege dialectica reală a fenomenului *spectacular*...”⁸

Data fiind „concurența” pe care i-o face *spectacular*, celălalt adjectiv: *spectaculos* apare tot mai rar:

¹ *Viața românească*, 1967, nr. 12, p. 121.

² *Sportul*, 1973, nr. 7453 (*Un nou învingător!*)

³ *Almanahul Sportul*, 1975, 179, c. 1.

⁴ *Sportul*, 1973, nr. 7451.

⁵ *Magazin*, 1973, nr. 815, p. 8, c. 1.

⁶ *Scînteia*, 1969, nr. 7985 (*Formarea ideologico-estetică a tînărului actor*).

⁷ *România liberă*, 1969, nr. 7834 (*Cronica teatrală*).

⁸ *România literară*, 1974, p. 16, c. 1.

1. „...arta cinstită, dezbatută de artificiiile *spectaculoase* ale facilului...”¹

2. „...cu o mișcare aproape exclusiv interioară și care ne oferă elementele *spectaculoase* ale existențelor bogate în evenimente exterioare...”²

Distincția semantică dintre cele două adjective apare clar în pasajul: „Oricum, peisajul ambelor scrieri fiind cel al sportului, domeniu al înfruntărilor *spectaculoase* și *spectaculare* atât de popular și atât de ademenitor pentru tineret...”³

O recomandare ce ni se pare că se impune este aceea de a nu permite prin folosirea lui *spectacular* să se insinueze un sens nu îndeajuns de clar, așa cum, după cât cred, este cazul pasajului citat sub. nr. 7.

4. Cuvinte cu două variante

Există în limba noastră un mare număr de cuvinte care au două corpuri sonore, dar cu același înțeles; variația aceasta datorându-se, de regulă generală, surselor deosebite din care ele provin. Unele se termină în *-ie*, altele în *-iune*, au — deci — o formă scurtă și alta lungă.

Cu toate că unele lucrări de specialitate în materie și, în primul rând, *Îndreptarul ortografic*, se pronunță în favoarea uneia dintre variante, poate fi întâlnită — chiar frecvent — și cealaltă. Constituie, oare, aceasta un neajuns al exprimării? Din exemplele pe care le vom cita se va putea desprinde răspunsul. În orice caz, de vreme ce uzul limbii literare încorporează ambele variante — aceasta constituie o realitate lingvistică obiectivă, cu rațiunea și dinamica ei.

Semnificativ, în privința aceasta, este chiar faptul că în timp ce *Îndreptarul ortografic* nu include în *indexul de cuvinte* decât una dintre variante, *Dicționarul limbii române moderne* le menționează pe amândouă.

Dealtfel, aspectul fonetic dublu al unor elemente de vocabular se însoțește, în unele cazuri, și de nuanțe semantice

¹ *Viața românească*, 1968, nr. 9, p. 107.

² *Steaua*, 1960, nr. 5, p. 97.

³ *România literară*, 1974, nr. 51, p. 16, c. 1.

deosebitoare de la o variantă la alta, spre a nu vorbi și de efectul stilistic al formei preferate pentru un anume context.

Considerente de acest ordin au condus, fără îndoială, condeii multora dintre clasicii noștri de seamă și, tot ele, călăuzesc, astăzi, scrisul atîtor autori.

Să luăm un exemplu din opera lui I. Heliade Rădulescu. Într-una din scrierile sale, citim: „...fabula în prima ei semnificație, ce nu însemnează decît vorbă, convorbire, *narație*...”¹; cîteva rînduri mai jos, pe aceeași pagină ne întîmpină varianta *narației*: „Omul în adevăr are o aplecare firească spre a asculta *narațiunii*”. Primului dintre contexte îi convine mai bine forma scurtă a termenului, și, dimpotrivă, celuilalt i se potrivește forma în *-iune*, mai solemnă.

Sigur, nu întotdeauna preferința pentru o variantă sau alta are drept mobil un asemenea criteriu pe care cineva poate să-l stăpînească în virtutea simțului său lingvistic deosebit.

Alta trebuie să fie, desigur, explicația folosirii ambelor variante ale unor cuvinte într-o lucrare cu caracter normativ cum a fost aceea intitulată *Îndreptar și vocabular ortografic* de Sextil Pușcariu și Theodor A. Naum, 1943, lucrare în care se putea citi: „*Terminațiunea* «ă» se menține și la...” (p. 17); „De asemenea, nu-și schimbă *terminația* -e...” (p. 63); „*terminațiile* de imperfect” (p. 26) și „*Terminațiunile* -ez și -esc” (p. 30). Sau: „Înaintea *conjuncției* disjunctive «sau» (*ori*)...” (p. 59) și: „Înaintea *conjuncțiunii* finale...” (p. 60).

Și astăzi, în mai toate stilurile limbii literare, asemenea variații lexicale își fac apariția.

Să notăm cîteva dintre ele, raportîndu-le la *indexul de cuvinte* atașat — cu titlu normativ — *Îndreptarului ortografic, ortoepic și de punctuație* (1965).

Indexul recomandă numai forma *națiune*. În același comentariu, ea alternează cu forma scurtă: „*Nația* este singura proprietară a bogățiilor țării...”² și: „...în rîndul *națiunilor* care aspiră la progres social și la pace...”³. În primul dintre

¹ *Opere*, II, Fundația pentru literatură și artă, 1943, p. 64.

² *Scînteia*, 1974, nr. 10065, p. I, c. 1.

³ *Ibidem*, c. 2.

pasaje, care se referă la noi, românii, forma *nație* mi se pare mai adecvată, ea conținând o notă mai intimă, afectivă, și tot așa mai nimerită este forma *națiuni*, sunînd mai solemn, pentru cel de-al doilea citat care exprimă o idee generală.

Indexul recomandă numai forma *profesiune*. Tudor Arghezi, în *Lina*¹, apelează însă numai la forma *profesie*: „Într-alte *profesii*...” (p. 38); „În toate *profesiile*, un loc așezat — o catedră, o magistratură, un șervet — era punctul provizoriu de tragere la semn...” (p. 101); “...erau răsplata unei rîvne mai presus de *profesie*...” (p. 204).

Indexul recomandă numai forma *narațiune*. Iată-o dimpreună cu aceasta, și pe cealaltă, în două pasaje aparținînd aceluiași comentariu: „*Narațiunea* evoluează însă într-o direcție care...”² și: „...scris cu o mai mare vioiciune a *narației*”³.

Tot *Indexul* propune utilizarea numai a termenului *accepției*. Să urmărim, acum, în două publicații cu caracter lingvistic, prezența și a celeilalte forme (*accepțiune*): „...cele trei *accepțiuni* ale termenului «grai» sînt...”⁴; „...în redarea diverselor *accepțiuni*...”⁵; „...nu folosesc cuvîntul în aceeași *accepțiune*”⁶ și: „...ne arată ce trebuie să înțelegem prin noutate, care, în cazul nostru, are o *accepțiune* specială”⁷.

Exemplele de acest fel ar putea fi înmulțite; cele citate sînt, credem, de ajuns, pentru a ne feri să etichetăm drept „învechite”, „desuete”, unele variante, așa cum rezultă din următorul text al unei comentatoare: „În limba română există numeroase substantive care prezintă două variante, în *-ie* și în *-iune* ca: *propoziție*: *propozițiune*, *conjunție*: *conjunțiune*, *nație* — *națiune*. Raporturile dintre aceste variante sînt foarte diferite: dacă *propoziție* și *propozițiune* se folosesc în egală măsură, în perechea *nație*, *națiune* primul e învechit, limba actuală preferîndu-l pe cel de-al doilea; dimpotrivă, dintre *conjunție*, *conjunțiune*, ultimul este cel desuet”.

¹ Editura pentru literatură, 1963.

² *România literară*, 1974, nr. 52, p. 10, c. 1.

³ *Ibidem*, c. 4.

⁴ *Studii și cercetări lingvistice*, 1969, nr. 2, p. 216.

⁵ *Limba română*, 1969, nr. 5, p. 2.

⁶ *Ibidem*, 1971, nr. 2, p. 2.

⁷ *Ibidem*, 1972, nr. 2, p. 4.

Adevărul este că limba actuală folosește cînd o variantă, cînd alta, cînd pe amîndouă în același text chiar.

5. Disocieri de sens la forma pluralului

Într-un amplu și documentat capitol (*Morfologia*) al unuia¹ dintre lucrările sale, acad. Al. Graur examinează, diacronic și sincron, vocabularul românesc, sub aspectele lui esențiale: flexiunea, genurile, alternanțele, fonetica. La un moment dat, referindu-se la desinențele de plural ale substantivelor neutre, autorul face observația judicioasă că la unele dintre acestea care au forme cu *-e* și cu *-uri* „se creează diferențe de valori lexicale”². Cu titlu ilustrativ, sînt citate, apoi, următoarele exemple: *coarne, cornuri; țoale, țoluri; rapoarte, raporturi* și *compromisuri*, pl. de la substantiv, *compromise*, de la adjectiv”.

Cum unii autori nu țin seama de această disocierie semantică pe care o comportă forma de plural a unor substantive, credem că nu este fără folos a semnală cîteva dintre situațiile create în această privință, apelînd la exemple autentice.

Iată, mai întîi, cazul substantivului *timbru*: la singular, el poate denumi fie acel *imprimat de dimensiuni mici, emis de stat sau de o instituție special autorizată*, imprimat care se lipsește pe acte oficiale sau pe scrisori, fie *proprietatea unui sunet care permite ca el să fie distins de alt sunet, independent de înălțimea, intensitatea și duritatea lui* (cf. DLRM). La plural, termenul are două variante: cel cu primul sens: *timbre*, celălalt: *timbruri*.

Cu toate acestea, în contextele ce urmează *timbre* ia locul — nejustificat — al formei *timbruri*:

● „Între aceste trăsături sînt incluse două *timbre* existente și în limba română: tonalitatea bemolată și tonalitatea diezată”³.

● „Din cercetarea textelor constatăm că *timbrele* fonologice proprii ale consoanelor finale îndeplinesc importante

¹ *Tendențele actuale ale limbii române*.

² *Lucr. cit.*, p. 127.

³ *Cercetări de lingvistică*, 1960, nr. 1—2, p. 29.

funcțiuni în morfologia nominală și verbală a dialectelor dacoromân și aromân¹.

Un alt exemplu îl constituie termenul *resort* care, la singular, poate însemna: *sector, domeniu de activitate* (prin ext.: *persoanele care îl reprezintă*) sau: *element (metalic) folosit pentru realizarea legăturilor elastice între diferite organe ale unui sistem tehnic* (DLRM, p. 712). Forma de plural pentru primul sens s-a fixat astfel: *resoarte*, cea pentru al doilea sens fiind: *resorturi*. Iată însă că forma din urmă se substituie celei dintâi în pasajul acesta:

● „Prin formula realismului magic, Bontempelli și discipolii săi propuneau creatorului modern o interpretare poetică a realității, o căutare a acelor *resoarte* tainice care, puse în mișcare, să transfigureze această realitate...”²

Pentru singularul *subiect* există, de asemenea, două forme: *subiecte* și *subiecți*, ultima neînregistrată încă de dicționarele limbii române, denumind *persoanele interogate într-o anchetă cu caracter științific*. Cu deosebire o folosesc pentru cercetări lingvistice. Curios este însă faptul că în timp ce, preluată de la aceștia, forma e folosită de autori din afara categoriei lingviștilor, unii dintre aceștia recurg la pl. *subiecte* pentru a desemna *persoanele consultate în anchetele lor*. Cităm:

● „În urmă cu câțiva timp, a apărut în ziarul nostru o anchetă care invita *subiecții* — oamenii aflați în floarea vârstei și cu o postură profesională certă — să-și imagineze o posibilă reîntoarcere la vârsta de 20 de ani”³.

În schimb:

● „Acest lucru era cu atât mai necesar cu cât cele două persoane erau femei care, foarte probabil, au conservat unele particularități uitate de bărbat, deși nu ne îndoim că munca cu (sic!) aceste *subiecte* ar fi fost extrem de dificilă...”⁴

¹ *Ibidem*, p. 31.

² *Cuvînt înainte* la trad. *Oameni în timp* de Massimo Bontempelli, Editura pentru literatură universală, 1968, p. 9.

³ *Scînteia tineretului*, 1967, nr. 5605 (*Răspunderea vocației*).

⁴ *Limba română*, 1961, an. X, nr. 4, p. 62.

La rîndul său, termenul *bandă* care, la singular, poate însemna: *ceată, grup de oameni întovărășiți în vederea unui scop (rău)* sau: *fîșie îngustă de stofă, de hîrtie, de piele etc.* are două forme — pentru prima accepție: *bande*, iar pentru cealaltă: *benzi*. Apariția acestora din urmă în contextul de mai jos nu este, deci, indicată:

● „Flăcăii au umblat cu irozii, cu diferite *benzi* de haiduci și multe alte obiceiuri”¹.

Să amintim, în sfîrșit, cazul substantivului *tip*, cu înțelesul, la singular, de: *indivîd, cu nuanță familiară, și: exemplar uman care întrunește anumite trăsături caracteristice unei categorii*. Pentru primul sens, pluralul are forma: *tipi*, iar pentru cel de-al doilea: *tipuri*.

Ca atare, în exemplul următor, pluralul adecvat textului era *tipuri*, nu *tipi*:

● „Iată o comedie care a stîrnit mult zgomot, fiind multă vreme prigonită: și *tipii* ce-i pune în scenă au arătat limpede că ei sînt mai puternici”².

În original, textul acesta sună astfel: „Voici une comédie dont on a fait beaucoup de bruit, qui a été longtemps persécutée; et *les gens* qu'elle joue ont bien fait voir qu'ils étaient plus puissants...” Deci, *les gens*, care nu poate fi tradus cu *tipi*, căci am văzut ce înseamnă această formă de plural.

¹ *Gazeta Literară*, 1968, nr. 31 (*Cronica de la Arbosa*).
² Traducerea prefetei lui Molière la *Opere*, V, p. 259.

II. RELAȚIILE CONTEXTUALE

1. Dislocarea — un activ procedeu sintactic

Cine compară fraza de la începutul veacului al XIX-lea cu aceea de astăzi observă, fără dificultate, cât de mult i s-a mlădiat topica acesteia din urmă în raport cu cea dintâi. Ea a devenit mai variată, mai suplă, înregistrând, fără îndoială, o remarcabilă sporire a capacității sale de a exprima cele mai subtile idei și mai delicate sentimente, în forme expresive adecvate.

Dacă am avea în vedere numai unul dintre procedeele menite să plasticizeze ansamblurile sintactice — am numit *dislocarea* — și încă ar fi de ajuns pentru a ne da seama de progresul frazei. Se știe în ce constă această modalitate de structurare a ideilor: ea reprezintă frângerea unui grup de cuvinte pentru a fi introduse în acel loc anumite unități lexicale independente față de restul propoziției sau al frazei.

Procedeu la care ne referim nu este o achiziție de dată recentă a mijloacelor românești de expresie; el a devenit numai, în ultima vreme, foarte activ. Cât de activ, vom vedea îndată, nu însă înainte de a-l ilustra prin câteva exemple din trecutul limbii noastre.

Iată, mai întâi, două citate chiar din poezia populară:

„Rele-s, *bade*, frigurile
Da-s mai rele dragostele
Maica din friguri mă scoate,
Dar din dragoste nu poate!“¹

¹ I.U. Jarník și A. Birseanu: *Doine și strigături din Ardeal*, Editura pentru literatură, 1964, p. 3.

Și:

„Pă cea creastă, *mamă*, arșă
Mîndră ploaie să revarsă,
Nu-i ploaie, *mamă*, curată,
Că-s lacrimi de la o fată“¹.

În primul dintre exemple, vocativul *bade* sparge propoziția: *Rele-s frigurile*, iar în celălalt, vocabula *mamă* desparte, în două împrejurări, adjectivul de substantiv: o dată izolează pe *arșă* de *creastă*, și altă dată pe *curată* de *ploaie*.

Sigur, în astfel de situații, dislocarea se produce sub imperiul necesităților de ordin prozodic. În general, acesta este cazul mai tuturor dislocărilor din poezia cultă.

De pildă, Dosoftei scrie:

„Capul cel de buăr² a³ hiară vestită
Sămneadză putere, țării nesmintită
Pe *cîtu-i de mare* hiara și *buiacă*...
Coarnele-n pășune la pămînt își pleacă“⁴

În același sens, pot fi citate numeroase alte exemple din poezia românească modernă. Începem cu Eminescu:

„Și ca mumii egiptene stau cu toții-n scaun țepeni;
Tu cu mîinile-nclăștate, *mai* cu degetele *depeni*
Mai sucești vreo țigară...”

(*Scrisoarea IV*);

În care adverbul *mai* e dislocat de verbul *depeni* prin complementul acestuia: *cu degetele*;

¹ Tache Papahagi; *Din graiul și folclorul Maramureșului*, 1925, p. 115.

² bou.

³ *a* are în acest loc valoare de semn genitival al numelui.

⁴ *Viața și petrecerea sfinților* — Stihuri la stema Moldovei.

„Respirarea cea de ape îl îmbată, ca și sara;
Peste farmecul naturii dulce-i picură ghitara“

(*Ibidem*), în care subiectul multiplu e desmembrat:
respirarea... și ca și sara.

Dar, să mergem mai aproape de vremea noastră, spre a
vedea cum se prezintă la câțiva dintre poeții reprezentativi
procedul de care ne ocupăm.

Din volumul *Poezii*¹ de V. Voiculescu:

„Îl străjuiau din multe, doinindu-i pururi, ulmii...“;

(*Casa noastră*) ;

„I-a podidit pe toți, privindu-i, plînsul...“

(*Bătea la poarta cerului*) ;

„Ades îmi cade mîna și-mi licăre-arzătoare,
Din degetele stinse, carate mari de vis...“

(*Amintirea*)

Și:

„Pe zările-amăgirii trec încă și mă-mbie
Aduceri vechi *aminte*...“,

în care o sintagmă *aducerii aminte* apare dislocată printr-un
adjectiv: *vechi*.

Din volumul *Poezii*² de Lucian Blaga:

„Numai marginea subțire-a lunii
ar mai fi așa de rece
— de-aș putea să i-o sărut —
ca buza ta“,

(*Înfrigurare*)

în care grupul sintactic *ar mai fi așa de rece ca buza ta* e frînt
prin introducerea unei întregi fraze: *de-aș putea să i-o sărut*;

¹ Ediții definitive, 1944, Fundația pentru literatură și artă.

² *Ibidem*, 1942.

„În slujba luminii, urnă fără de toartă;
luna și-o ține ascunsă pe fața
vrăjită să nu se întoarcă“

(Rune)

În care opoziția metaforică *urnă fără de toartă* anticipează substantivul-subiect *luna* din versul imediat următor.

Procedeul dislocării cunoaște o utilizare pe cât de frecventă pe atât de iscusită, mai ales în poezia lui Tudor Arghezi, a cărui frază, dealtfel, după cum se știe, se remarcă printr-un desen sintactic ingenios elaborat.

Exemplele ce urmează aparțin volumului *Versuri*¹:

„Pietrișul roșu, boabe, al grădinii
Îi sînt bătuți și risipiți ciorchinii“,

(Vînt de toamnă)

În care ne întîmpină două tipuri ale dislocării: primul, desprinderea substantivului genitival (*al*) *grădinii* de regentul său *pietrișul roșu*, al doilea fiind ilustrat prin antepunerea atributelor substantivului *ciorchinii*: *bătuți și risipiți*.

Ambele tipuri ale procedeului ne vor mai ieși în cale, străbătînd în continuare poezia argheziană:

„Trei sau patru, -n mal, pescari
Stau de ceasuri fără număr...“

(Marină)

În care locuțiunea adverbială *în mal* desface grupul lexical *trei sau patru pescari*;

„Ești ca vioara, singură, ce cîntă
Iubirea toată pe un fir de păr...“;

(Ex libris)

aci, *singură* precedă verbul din relativa: *ce cîntă iubirea*;

¹ Editura de stat pentru literatură și artă, 1959.

„Și să privim zig-zagul, pe stînci, *de libișir*,
În care-și puse pasul fragila mărturie...”

(*Poate că este ceasul*)

În care locuțiunea *pe stînci* e mutată de lîngă verb (*să privim*) după substantivul-complement al acestuia;

„Strămută-mi gîndu-ntr-alte părți,
Strecoară-mi-l pe sub tulpini,
Ca să-l întorc apoi pe cărți,
Nins, cum și tu vrei, *de lumini*”.

(*Puțin*)

Aci, grupul: *nins de lumini* e dislocat de o propoziție modală.

Să mergem mai departe:

„Ai bănuir că *platoșa-i pătată*,
Pe care odihniseși, *cu rachiu*,

(*Inscripție pe un portret*)

unde avem de-a face cu o dublă dislocare: relativă *pe care odihnisești* e despărțită de substantivul *platoșa*, iar complementul *cu rachiu* nu se mai află, din această cauză, imediat după predicatul nominal *e pătată*.

O triplă dislocare caracterizează versul:

„Și *ugerii*, alături, ai vitelor, *cu lapte*”,

(*Închinăciune*)

În care avem varianta construcției: *Și, alături, ugerii cu lapte ai vitelor*”.

În versurile:

„Nici n-au intrat în *trunchiul* din codru, *doborît*,
Pieziș nici fierăstrăul, nici joagărul tîrît”,

(*Inscripție pe o poartă de conac*)

„Sînt cioplitură dreaptă, pe muche, de săcure
Dintr-un stejar de vecinică pădure“,

(*Ibidem*)

„Și pe hotarul înnoptat,
În zdrențe albe calc, de căpătat,

(*Au trecut...*)

„Făptura ei de aer dă floare de lumină
Și are, ca porumbul și volbura, tulpină“

(*Din taine*)

avem, de asemenea despărțirea grupurilor sintactice — altfel unitare — subliniate de noi: ea s-a produs fie prin intercalarea unor locuțiuni (*din codru, pe muche*), fie prin schimbarea unui verb (*calc*) din locul lui obișnuit în topica tradițională, fie, în sfîrșit, prin introducerea unei comparații (*ca porumbul și volbura*) între un complement drept (*tulpină*) și predicatul respectiv (*are*).

Efectul de surpriză și de satisfacție estetică pe care îl cunoaște și-l trăiește cititorul, pus în fața unor asemenea construcții inedite, este de necontestat și el se obține nu pentru că poetul se simte obligat să respecte anumite exigențe ale versificației. Plasarea în rimă a unor elemente lexicale, anticiparea determinărilor și fixarea locuțiunilor în locuri neașteptate, întreaga comunicare organizîndu-se după un criteriu sintactic nou, dar nu de natură să dea naștere ambiguității, conferă dislocării valoare deopotrivă, gramaticală și artistică.

Așa se explică, dealtfel, faptul că procedeul acesta este larg folosit și în proza literară — adică, într-un domeniu referitor la care nu se mai poate susține că dictează necesitățile de ordin prozodic.

Să ne oprim la unele exemple, tot din opera lui T. Arghezi.

Pasajele ce urmează aparțin narațiunii artistice *Lina*¹ și prezintă aceleași tipuri de inventivă dislocare ca și versurile poetului.

¹ Editura pentru literatură, 1965.

„Omul gesticula, *alternînd cu mîna*, ca după o muzică, *în aer*“ (p. 21); „...se duse să caute de lucru altceva, ceva independent de capriciile clientelei, o îndeletnicire mai puțin servilă, *care te poate ține*, ca un strung sau ca o daltă, *în picioare*, nu cu o stivă, în brațe, *de farfurii*“ (p. 100); „Intră în birouri, unde se vedeau lucrînd, într-o sală vastă, mărginită de-a lungul intrării de o masă ca un dulap, din cap în cap, *funcționarii*“ (p. 114); „Un cap măsliniu, cu cioc și două urechi în creștet, ca de lup, *încovoiate*“ (p. 171); „...și prin ochiul fără pleoape, de scîndură, *al turlei*, se zăreau clopotele rămase spînzurate...“ (p. 188).

Cîteva exemple și din *Cartea cu jucării*¹:

„Mi-ar trebui alte cuvinte și nu am, sărac dar fermecat în gospodăria mea *fulgerată*, din patru părți, pe toate ferestrele, *de soare*“ (p. 20); „*Născocim* cu buna credință a grădinarului, care adună fructe adevărate pentru gură, *și livada și recolta*“ (p. 21); „...el <Papuc, pisicul> își petrece timpul construind pe marginea mesei rotunde ca un animal decorativ și *examinază* viața apartamentului *chiorîș*“ (p. 31) și „În scris, apelul lui ar putea fi reprodus cu cîteva silabe *vorbite*, la lectură, *din gîtlej și cu gura căscată*“ (p. 32).

Topica frazei românești permite chiar dislocarea unui determinant de regentul său, cu respectarea, firește, a acordului gramatical, ca în acest exemplu: „Despre spusele lui și despre ce putem încă vedea cu ochii, mai că am da dreptate aceluia filozof cinic Diogene sau Aristip, despre care span medicul Galen și istoricul Diogen Laertiu că, fiind poftit să viziteze *splendăidele locuințe*, așternute peste tot cu picturi și mozaice prețioase, *ale unui bogătaș* ce nu-și prea vedea de curățenia trupului, atît cît de a palatelor sale...“²

Dar, despărțirea atributului genitival de elementul determinat, prin cuvinte incidente și chiar prin lungi propoziții relative, prezintă, în unele contexte, o particularitate pe care voim a o semnală. Ea rezidă în faptul că al doilea

¹ Editura Cartea românească, 1943.

² Al. Odobescu: *Opere complete*, IV, București, „Minerva“, 1919, p. 65.

element dislocat nu-și mai păstrează — cum s-ar cuveni — funcția genitivală, răpindu-i-se acesteia caracteristica, adică una dintre formele articolului posesiv. În felul acesta, atributul genitival devine... complement în dativ, ceea ce — va recunoaște oricine — nu poate fi vorba de o „variantă” a construcției obișnuite, cu cea mai mare circulație. Și dacă ar fi un caz, două de acest fel...

Se va vedea, din exemplele ce urmează, cât de răspândit este „fenomenul”:

1. „Pe baza acestor concepții, el <Zola> imaginează un ciclu de romane ale căror principale personaje vor fi *produsele* — urmărite de-a lungul a cinci generații — *legăturilor* unei femei cu...”¹

2. „Tocmai aceste aspecte cu caracterul lor dublu, general și particular, dincolo de faptul mărunț lipsit de orice semnificație, pot face *obiectul*, desigur sub un condei dotat, *unor* proze tulburătoare...”²

3. „Nimeni nu va încerca să judece un debut în seria «Luceafărului» printr-o cronică structurală (nu în sensul că este imposibil, ci în sensul că nu este absolut necesar) dar va putea aborda astfel *poezia*, să zicem, *lui Ion Alexandru*”³.

4. „Și când, într-o bună zi, lucrările au ajuns la stadiul *forării* <termen oarecum impropriu — este vorba de o galerie pe verticală> *puțurilor* 1—3 pentru turbina 6”⁴

5. „...și prin *abandonarea* <vai!> *sinelui*”⁵.

6. „Cum Emanglonilor li-e silă să se pună pe ei înaintea, să facă gesturi și să țină discursuri lungi, șefii lor nu stau și nu cuvîntează decît după *statuia* <în lemn ușor și transportabilă> *unuia* din oamenii lor mari din trecut”⁶.

7. „Întîiul <nume Euphorion> e al unui poet grec din secolul al treilea înainte de era noastră, născut la anul 277

¹ Prefață la trad. *Germinal* de Zola, Editura pentru literatură universală, 1965, p. 9.

² *Contemporanul*, 1967, nr. 11 (Revista revistelor).

³ *Ibidem*, p. III (*Structuralismul și cercetarea literară*).

⁴ *Munca*, 1967, nr. 6218 (Articolul *Detășat special*).

⁵ *Viața românească*, 1968, nr. 9, p. 128.

⁶ *România literară*, 1969, nr. 41 (Traducerea unui text de Henri Michaux).

în Chalcis din Eubeea, cu studii filozofice la Athena, *bibliotecar*, printre altele, *lui Antiohus cel Mare*.¹

8. „Elementul inedit în această interpretare, dată și mai înainte, este ideea Voinței schopenhaueriene, *fixarea*, altfel zis, *unei atitudini morale* pe o bază filozofică.”²

9. „Era *portretul*, lipsit de orice strălucire, *unei femei* necăjite...”³

10. „Putem noi oare aprecia îndeajuns de precis *efortul* desfășurat cu o stăruință și pricepere uimitoare, cu un simț al limbii desăvârșit — *celor trei* de a modela limba română...”⁴

11. „Ca matematician, Ion Barbu avea *conștiința* — și acest lucru este într-adevăr extrem de interesant — *unei nesfârșite libertăți* în explicarea unui poem”⁵.

12. „...cît și din *posibilitatea* (de origine neromanică, apărută la un moment dat în limba română) *înlocuirii* celui de-al doilea component verbal...”⁶

13. „...măsoară, în sfîrșit, importanța pe care a avut-o *sincronizarea* (ca să uzez de termenul lui Lovinescu) *culturii* noastre cu aceea a Europei.”⁷

14. „Notarea *gesturilor* (ca auxiliare ale vorbirii) *informațiilor*, a revenirilor, a tuturor evenimentelor survenite în timpul înregistrării...”⁸

Așadar, particularitatea construcției la care ne referim și pe care o atestă exemplele citate de noi, constă în faptul că dislocarea efectuată prin introducerea fie a cîtorva cuvinte incidentale (de obicei, un adverb sau o locuțiune adverbială), fie, mai ales, a unei propoziții și chiar a unei fraze, are drept rezultat încălcarea acordului gramatical.

„Derogarea” în cauză poate fi evitată prin plasarea elementelor incidentale în altă parte a enunțului — în orice

¹ *România literară*, 1969, nr. 19 (Traducerea unui text de Henri Michaux).

² *Luceafărul*, 1970, nr. 35 (Cronica literară).

³ *România literară*, 1971, nr. 32 (*Scurtă întâlnire tardivă*).

⁴ *Ibidem*, 1971, nr. 30 (*Valoarea și unitate de măsură*).

⁵ *Ibidem*, 1971, nr. 6 (Carnet).

⁶ *Limba română*, 1972, nr. 6, p. 504.

⁷ *România liberă*, 1974, nr. 9295, p. II, c. 4.

⁸ *Limba română*, 1974, nr. 5, p. 461.

caz, printr-o restructurare a ideilor în așa fel, încât norma gramaticală să nu mai aibă de suferit.

Aceasta, spre a nu mai insista asupra neajunsului pe care-l reprezintă faptul că, nu o dată, elementele auxiliare introduse în punctul dislocării dăunează clarității enunțului. Menționăm numai că lacuna de care vorbim se produce — din cauza arătată — chiar și atunci când determinantului nu i se schimbă funcția gramaticală, ca în formulările de felul acestea:

„Am procedat la examinarea paralelă a psalmilor din diferite versiuni pentru observarea diferențelor morfologice și lexicale (acelea fonetice au fost considerate mai puțin semnificative din punctul de vedere al filiației) a omisiunilor sau a plusurilor existente“¹.

Lucrurile se complică și mai mult în astfel de construcții, atunci când în grupul sintactic introdus în fraza dislocată figurează unele elemente cu funcție genitivală.

Mai înainte am citat un exemplu din scrierile lui Al. Odobescu, exemplu care — după cum s-a văzut — atestă dislocarea corectă a grupului sintactic în care se află un atribut genitival. Este de la sine înțeles că asemenea construcții corespunzătoare normei gramaticale pot fi întâlnite și în textele unor autori din vremea noastră, paralel cu acele formulări care lasă cititorului sarcina de a le îndrepta.

Un exemplu: „Omul caută o banchetă liberă, așază geamandanul și geanta și se descărcă, suflând, de blană.“²

Și încă unul: „Subiectul se poate și aici nara fără teama de a simplifica *structura*, intenționat cam schematică, a *piesei*.“³

În unele texte, caracteristica formei genitivale (articolul posesiv) este păstrată, dar nu se efectuează corect acordul. Bunăoară, în exemplul ce urmează, grupul sintactic *imigrări vechi ale unor oameni* fiind dislocat, substantivului *imigrări* nu-i corespunde, după cum ar trebui, forma *ale*, ci *a*: „Aceste așezări ale oamenilor în Muntenia de nord și în Transilvania

¹ *Limba română*, 1972, nr. 2, p. 7 (151).

² Mihail Sadoveanu: *Opere*, 8, p. 191.

³ *Steaua*, 1960, XI, nr. 5, p. 115.

ne fac să credem că e vorba de *imigrări vechi*, poate încă din secolul al IX-lea, de când îi citează cronicarii unguri, *a unor armeni* care făceau parte din...¹

Efectul dislocării prezintă, aci, și alt neajuns: partea a doua a grupului lexical despărțit e prea mult distanțată de cea dintâi, ceea ce face ca înțelesul comunicării să fie greu de urmărit chiar în scris, nemaivorbind de împrejurarea când textul ar trebui citit, spre a fi ascultat. Aceasta este, dealtfel, primejdia care pîndește, în numeroase cazuri, procedeul dislocării.

Referindu-se la acest aspect², acad. Al. Graur a semnalat și comentat, în chip judicios, o serie de construcții nerecomandabile; printre ele, aceea în care adjectivul este un participiu pasiv, iar grupul dislocat conține un complement introdus prin propoziția *de* și în care acesta din urmă poate fi luat drept complement de agent, ca în exemplul *cadre calificate de chimiști*. Soluția preconizată de autorul comentariului este *aceea de a se pune participiul la sfîrșit, acordul fiind suficient pentru a se evita orice confuzie (cadre de chimiști calificate)*.

Acad. Al. Graur amintește și alte situații în care nici acordul nu mai poate ajuta, adjectivul fiind la același gen, număr și caz cu ambele substantive, cum sînt exemplele: „*acest act izolat de curaj*“, „*vînd statului cantități sporite de cereale*“. Cu drept cuvînt, observă autorul: „*Dacă am zice act de curaj izolat, ar deveni izolat curajul, nu actul, iar cantități de cereale sporite ar însemna că au sporit cerealele, nu cantitățile*. În asemenea cazuri se poate încerca punerea adjectivului la început: *izolat act de curaj*, dar, evident nici acest procedeu nu merge oriunde. De exemplu: eu n-aș scrie *moderna fabrică de rulmenți* sau *purpuriile guri de focale artileriei*.”

Întorcîndu-ne, acum, la tipul dislocării prin care se urmărește potențarea unei anumite nuanțe semantice, adică,

¹ *Studii și cercetări lingvistice*, 1960, XI, nr. 2, p. 204.

² *Vd. comentariul apărut în Limba română*, 1960, IX, nr. 3, p. 27–29.

În fapt, obținerea unui efect stilistic propriu-zis, chiar și atunci când nu este vorba de creația artistică, vom cita o serie de enunțuri în care dezmembrarea grupului de cuvinte — fără a fi cu totul nerecomandabilă — pare, totuși, forțată.

De exemplu, aceste pasaje în care cuplurile *de rigoare* și *de oprire* sînt despărțite prin cuvinte incidente: „...are nevoie de puncte de referință, de lumini călăuzitoare, *de*, în fine, *rigoare*...”¹ și „...ne-ar îmbia destule stații *de*, mai mult sau mai puțin obligată, *oprire*”².

Sînt și unele cazuri în care dislocarea operează într-un chip pe care nu-l poate accepta structura limbii noastre, indiferent dacă ea este impusă de anumite cerințe ale versificației ca în exemplul: „Și cel ce *să des privește*”³, în care forma verbală *se (să) privește* e frîntă în două prin adverbul *des*, sau ca în versul: „Dar *poate-n* strai de diavol *fi și* înger”⁴, în care forma *poate fi* este nefiresc dislocată.

Mai surprinzător este ca așa ceva să se întîmple într-un text în legătură cu care nici măcar argumentul necesității versificației să nu mai poată fi invocat. Iată: „*Ați putea — ziceți în continuare — fi, deci, acuzat* că vă ascundeți după deget...”⁵, în care, prin *deci* este despărțit și participiul *acuzat* din respectiva structură verbală (*ați putea fi acuzat*).

Din cele expuse, rezultă că apelul, tot mai insistent, în faza actuală a limbii literare, la dislocare, se justifică, din plin, prin însușirile de plasticitate, de sugestie și de surpriză pe care i le conferă frazei, cu condiția, însă, ca procedeul să nu dăuneze clarității sensului ori să bruscheze legăturile ferme existente în anumite grupuri lexicale.

¹ *România literară*, 1969, nr. 12, p. 4, c. 1.

² *Ibidem*, 1970, nr. 36 (Confesiuni literare).

³ Anton Pann: *Pentru podoaba hainelor*.

⁴ Trad. *Hamlet*, ediție critică, Editura pentru literatură, 1965, p. 233.

⁵ Răspuns dat unui corespondent la Poșta redacției, în *România literară*, 1971, nr. 6, p. 30.

2. Pronumele relative „care” și „ce”, în anumite ipostaze gramaticale

Ce formă trebuie să aibă primul dintre cele două pronume relative amintite în titlul rîndurilor de față: *care* sau *pe care*, pentru a îndeplini funcția cazului acuzativ?

Dar, celălalt pronume relativ — *ce* — se poate substitui formei de acuzativ a lui *care*: *pe care*?

Întrebările, după cît credem, își au, cu atît mai mult, rostul lor, cu cît, în ce privește răspunsurile, multă vreme în trecut și, cum vom vedea, sub un anumit aspect — acela al graiurilor populare — chiar în prezent, mînuirea pronumelor relative amintite, la cazul acuzativ, denotă divergență de opinii.

A. Să ne ocupăm, întîi, de apariția lui *care* în ipostaza sintactică discutată aci și să pornim cercetarea noastră de la această observație pe care o făcea acad. Iorgu Iordan, cu mai mulți ani în urmă, într-un articol de cultivare a limbii: „La fel de des întîlnim acuzativul, ca obiect direct, fără *pe* înaintea substantivelor nume de ființe umane și înaintea pronumelui. Fenomenul constituie de asemenea o caracteristică a limbii noastre contemporane, de astă dată sub toate aspectele ei (vorbit și scris, cult și «popular»), ceea ce înseamnă că primejdia răspîndirii lui este ceva mai mare decît în cazul dativului și, prin urmare, nevoia de a interveni pentru a combate acest uz este mai urgentă”¹. Și autorul articolului cita următoarele exemple: „a rolului progresist *care* l-a jucat (*Studii și cercetări lingvistice*, oct.-dec. 1953, p. 76); modul *care* voia și el să-l realizeze (*ibidem*, p. 80); Edițiile românești *care* le avem (*ibid.*, p. 83); combină armonios metoda istorică, metoda fonologică și cea experimentală (*LR*, 1954, 1, p. 73)“.

După cum rezultă din exemplele semnalate, acad. Iorgu Iordan se referea la acuzativul, ca obiect direct, fără *pe*, numai înaintea pronumelui relativ, deși amintea și de situația lipsei prepoziției dinaintea substantivelor nume de ființe

¹ *Limba românească în publicațiile Academiei R.P.R., în revista Limba română*, 1957, nr. 2, anul VI, p. 26.

umane. Pe noi, aci, ne interesează numai situația pronumelui relativ, mai puțin clarificată, în lucrările de specialitate, decît aceea a numelor de ființe umane cu valoare de acuzativ obiect.

Cu toate că nu cunoștea o prea mare extindere la vremea cînd apărea observația acad. Iorgu Iordan — anul publicării articolului: 1957 — construcția lui *care* fără a avea înainte prepoziția *pe*, așa cum cere acuzativul, ca obiect direct, putea fi totuși întîlnită în unele texte tipărite — nu, cantitativ vorbind, ca în perioadele precedente, cînd normele limbii literare nu erau încă stabilite cu fermitate. Dovadă că într-o lucrare tipărită¹ sub auspiciile vechii Academii, în anul 1932, pot fi întîlnite numeroase construcții de tipul celor fără prepoziția *pe*. Iată numai unele dintre ele: „Dar sensurile *care* le ia «în» în diferite expresiuni...”²; „Se pare că spiritul popoarelor getice avea aceleași caractere *care* le putem deduce din ceea ce știm asupra civilizației lor...”³; „De asemenea exemplele *care* ni le dă N. Drăganu...”⁴; „Din ultimele exemple mai ales putem constata caracterul pronominal al articolului posesiv *care* trebuie să-l atribuim...”⁵; „În primele noastre momente literare întîlnim alături de construcțiile normale, *care* le avem și astăzi și în mod destul de des, construcția aceasta cu triplă articulare”⁶.

Exemplelor acestora li se pot adăuga unele și din alte publicații; apărute pînă nu de multă vreme, ele aveau însă un caracter oarecum sporadic. Iată cîteva citate: „... alegerea echivalențelor fiind în strînsă dependență de informația *care* o dau cuvintele vecine”⁷; „E însă cel puțin curios — omeneste vorbind — cum cineva *care* face atît de mult caz de finețe să fie, în fond, lipsit de delicatețea *care* o revendică

¹ E vorba de: *Flexiunea nominală internă în limba română* de Radu I. Paul, Academia Română, Studii și cercetări, Imprimeria Națională, 1932.

² *Lucr. cit.*, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁵ *Ibid.*, p. 142.

⁶ *Ibid.*, p. 158.

⁷ *Limba română*, nr. 3, VIII, 1959, p. 77.

de la alții...¹; „Extinderea *care* a luat-o lectoratele din școli...²; „Vezi în acest sens îndrumările *care* i le dădea lui Slavici...³; „... antrenorul, în ciuda greutăților *care* le întinpină...⁴

Faptul că asemenea construcții apăreau, cu ani în urmă, fie și izolat, chiar în unele publicații de specialitate lingvistică — după cum s-a văzut din exemplele pe care le-am citat — dovedește că norma limbii literare nu se impusese pe deplin. Aceasta avea să se întâmple pe măsură ce lucrările noi de gramatică și de cultivare a limbii făceau să devină tot mai cunoscută recomandarea cu privire la folosirea construcției corecte.

Nu mică, în acest sens, va fi fost, desigur, contribuția pe care a avut-o *Gramatica limbii române* tipărită sub auspiciile Academiei Republicii Socialiste România.

În expunerea chestiunii de care ne ocupăm aci, tratatul de gramatică, după ce subliniază caracteristica pronumelui relativ *care* — anume aceea că „se acordă în gen și număr cu substantivul căruia îi ține locul”⁵, precizează: „În vorbirea neîngrijită există tendința de părăsire a formelor flexionare ale pronumelui *care*... În loc de *pe care*, apare la acuzativ *care*”⁶. Cu titlu ilustrativ, se citează numai decît un singur exemplu, și acela luat din colecția Jarník-Bîrseanu, adică din graiul popular: „Mîndrulița ta, / *Care* o iubești acuma.”

Că norma limbii literare — după unele ezitări, atestate prin exemplele amintite — s-a impus categoric în stilurile ei principale: cel beletristic și cel publicistic, o poate dovedi orice sondaj efectuat asupra textelor acestora de dată relativ recentă.

¹ *Gazeta literară*, nr. 17, XIII, 1966, p. II.

² *Scînteia*, 1966, nr. 7029, p. IV. De notat că, în același articol (*Școala părinților și cercetările pedagogice*) apare și construcția cu *pe*. „Unele dintre ele — cel puțin din cele *pe care* am avut prilejul să le cunosc — abundă...”

³ *Revista de istorie și teorie literară*, 1964, tom. 13, nr. 2, p. 345.

⁴ *Magazin*, nr. 815, 19.V.1973.

⁵ *Gramatica limbii române*, Editura Academiei, 1963, p. 160.

⁶ *Ibidem*, p. 162.

Autorul lucrării de față a întreprins un atare sondaj. Obiectul cercetării l-au format: revista *Studii și cercetări lingvistice*, nr. 4 din 1963 (96 de pagini), *Scînteia*, nr. 10075 din 12.1.1975, *Flacăra*, nr. 1, XXIV, din 11.1.1975, (24 de pagini), *Cinema*, nr. 12, XII, 1974 (24 de pagini), revista *Sport*, nr. 16 din dec. 1974 (24 de pagini) și *România literară*, nr. 3, VIII, 1975 (24 de pagini). În unele dintre aceste publicații am întâlnit și texte cu caracter propriu-zis beletristic (poezii, schițe, povestiri).

Analiza textelor apărute în tipăriturile amintite a scos în evidență faptul că în nici una din toate situațiile — și sînt destule — caracteristice acuzativului, ca obiect direct, *care* nu i-a luat locul lui *pe care*. Substituirea aceasta în scris nu se mai face, norma literară impunîndu-și cuvîntul. Ea persistă, așa cum menționează acad. Al. Graur, în graiurile populare: „Tendința generală este aceea de a lichida flexiunea lui *căre*: s-a început cu suprimarea formelor articulate și a celor de nominativ plural, iar în *graiurile populare* (subl. ns.) se suprimă și formele de genitiv și dativ, înlocuite cu nominativul; este eliminată și prepoziția *pe* la acuzativ, deci se zice *prietenul care* (în loc de *căruia*) i-am dat ajutor, *geamul care* (în loc de *pe care*) l-am spart”¹.

B. O situație specială prezintă celălalt pronume relativ *ce*, dacă îl privim pe acesta sub aspectul comportării față de construcția cu acuzativul.

Lucrările de specialitate și chiar *Gramatica limbii române*, tipărită în 2 volume, de Editura Academiei, nu se referă la faptul că, în împrejurarea de ordin sintactic specificată, *ce* i se poate substitui cuplului *pe care*. Tratatul de gramatică amintit precizează, la un moment dat, cînd se ocupă de cele două pronume relative: „Ca pronume relativ, *ce* intră în concurență cu *care*. *Ce* apare în limba scrisă, în special în poezie și în stilul căutat”. Și îndată, cu titlu ilustrativ, este citat următorul exemplu: „În călimara asta nouă roiesc ca

¹ *Tendințele actuale ale limbii române*, Editura științifică, 1968, p. 303.

fluturii imagini / *Ce* vor cădea cîndva, inerte, pe cîmpul alb al unei pagini (Topîrceanu, D.I. 425).“

Din acest exemplu, rezultă că atunci cînd ni se vorbește de concurența dintre *ce* și *care*, se are în vedere cazul nominativ. O dovadă în plus a acestei concluzii o constituie ceca ce afirmă același tratat, în continuare: „*care* nu poate fi înlocuit cu *ce* cînd e necesară forma de genitiv-dativ a pronumelui sau construcția cu *pe*“¹ (subl. ns.).

Desigur, *care* nu poate fi înlocuit cu *ce* „cînd e necesară forma de genitiv — dativ“, dar *ce* — contrar afirmației din rîndurile citate — se poate substitui construcției cu prepoziție, adică lui *pe care*, forma cerută de acuzativ. Se poate chiar spune că forma aceasta de acuzativ: *pe care* este mult concurată de *ce* în toate stilurile limbii literare și — firește — în graiurile populare. Construcția acuzativului cu *ce* abundă în scris, în articole cu caracter publicistic, în studii științifice, în literatura beletristică — poezia ca și proza.

Cu toate că — așa cum am menționat — lucrările de specialitate lingvistică nu-i consemnează prezența lui *ce* în construcția cu acuzativul, aceasta nu este ocolită de autorii lor atunci cînd își expun propriile idei.

Să dăm curs, mai întîi, unor contexte care le aparțin: „Prin pasiunea *ce* o punea în cercetările de amănunt...“²; „... unde subiectele anchetate arată adesea diferențele *ce* le fac în întrebuințarea sinonimelor“³; „Concluzia *ce* o putem trage din cele precedente este că...“⁴; „În casa *ce* ți-o clădești în centrul orașului...“⁵

Și: „Cu ajutorul ei (al limbii — n.n.), noi putem exprima prin viu grai sau în scris toate reprezentările *ce* le avem în minte...“⁶; „Dacă la aceasta mai adăugăm și partea de emoție *ce* simțim cînd vorbim...“⁷; „În atari condițiuni, ei (vorbi-

¹ *Lucr. cit.*, I, p. 166.

² Sextil Pușcariu: *Limba română*, I, Editura pentru literatură și artă, 1940, p. 8.

³ *Ibid.* p. 21.

⁴ *Ibid.* p. 208.

⁵ *Ibid.* p. 391.

⁶ Th. Capidan: *Limba și cultură*, Fundația pentru literatură și artă, 1943, p. 5.

⁷ *Ibid.* p. 55.

torii) dacă ar fi să rămână în cadrul strict al mijloacelor de expresie *ce* le procură limbile naționale...¹; „Deși Miklosich pornea de la un principiu căruia astăzi nu i se mai atribuie rolul hotărâtor în prefacerile *ce* a suferit limba latină vulgară care stă la baza limbilor romanice...².

De remarcat că ultimul exemplu conține de două ori pronumele relativ *care* (unul cu forma dativului, celălalt cu forma caracteristică pentru nominativ-acuzativ) — ceea ce a făcut, poate, ca autorul pasajului să evite a-l folosi încă o dată, recurgînd, în construcția acuzativului-obiect, la *ce*. N-ar fi exclus ca acest scrupul de ordin stilistic să constituie una dintre explicațiile apariției lui *ce* în locul lui *care* precedat de prepoziția *pe*. Am spus „una dintre explicații” fiindcă, așa cum observă, cu deplină justete, acad. Al. Graur: „Se face vizibilă și aici tendința generală spre analitism.”³

Dar, să ne întoarcem la ceea ce începusem să demonstrăm și, anume, la frecvența considerabilă pe care o cunoaște folosirea pronumelui relativ *ce*, în construcția acuzativului — obiect. Să-i urmărim prezența în unele creații poetice dintre cele mai remarcabile sub raportul artistic.

Deschidem un volum de poezii și citim:

„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
și nu-ucid
cu mintea tainele *ce* le-ntîlnesc
în calea mea...”

(*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*)⁴

„Lumina *ce*-o simt
Năvălindu-mi în piept cînd te văd...”

(*Lumina*)⁵

¹ *Ibid.* p. 274.

² *Ibid.*, p. 113.

³ Gramatica azi, Editura Academiei R.S.R., p. 186.

⁴ Lucian Blaga: *Poezii*, colecția „Ediții definitive”, 1942, p. 8.

⁵ *Ibid.* p. 10.

„...liniștea
ce voi gusta-o între scîndurile lui...”

(*Gorunul*)¹

„...și-ntîia oară simt
întreaga vrajă ce-a cuprins-o magul în povestea lui...”

(*Din părul lău*)²

„Visez:
frumoase mîini, cînd buze calde-mi vor sufla
în vînt cenușa
ce-o s-o țineți în palme ca-ntr-un potir...”

(*Frumoase mîini*)³

„...mușca din mărul
ce i l-a-ntins ispita șarpelui.”

(*Legendă*)⁴

„Tristeți nedeslușite-mi vin, dar toată
durerea
ce-o simt, n-o simt în mine...”

(*Melancolie*)⁵

„O toamnă va veni și mașteră
din toate florile ce le-ai avut vreodată...”

(*O toamnă va veni*)⁶

„Nu, nu! E un ciob dintr-o cupă de aur,
ce-am spart-o de boltă
cu brațul de fier.”

(*Veniți după mine, tovarăși*)⁷

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 21.

³ Lucian Blaga: *Poezii*, colecția „Ediția definitivă”, 1942, p. 29.

⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁷ *Ibid.*, p. 91.

„O, căci lutul tău slab
mi-e prea strîmt pentru straşnicul suflet
ce-l port.”

*(Daţi-ne un trup, voi, munţilor)*¹

„Cu chiotele-ţi de lumină
şi cu-adîncul ochilor de mare;
cu urmele în lut, *ce* ţi le lasă
nenumăratele fecioare...”

*(Strigăt în pustie)*²

„Speriat de-nţelepciunea caldă, plină de ispite,
ce mi-o şoptea-n urechi
frumuseţea lumilor — am căutat deşertul.”

*(Spiritul pustnicului)*³

„Luaţi făclia *ce*-am aprins-o
în steaua coborîtă...”

*(Bunăvestire)*⁴

„...şi-ar împărţi pădurile, *ce* le are în ţara de sus.”

*(Norul de crin)*⁵

Să deschidem, acum, tot o carte de versuri:

„De ne-ar ajunge numai icoana *ce* o lasă
O undă lîngă luntre, un povîrniş de casă...”

*(Stinse scînteii)*⁶

¹ *Ibid.*, p. 104.

² *Ibid.*, p. 110.

³ *Ibid.*, p. 130.

⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁵ *Ibid.*, p. 281.

⁶ Tudor Arghezi: *Versuri*, Editura de stat pentru literatură
şi artă, 1959, p. 83.

„Soarele-i scump potecii și prinde vieți de tină
Dar covârșit de sineși prea-i foc și prea lumină
Și de mi-i bună raza ce-o frînge-n pisc și stîncă
Tu mîngii, mir de aur, durerea mea adîncă.”

(*Vino-mi tot tu*)¹

„Unde purcezi? rosteam la despărțire
Și arătam cu brațul în apus,
În miazăzi, prin aburul subțire
Ce-l risipea cădelnița de sus.”

(*Închinăciune*)²

S-ar părea că, dacă avem în vedere, cele două suite de citate, numai exigențe de ordin prozodic impun, în construcția cu acuzativul, forma *ce*, aceasta fiind preferată cuplului cu trei silabe: *pe care*. Uneori, cerințele versificației pot determina substituirea respectivă. Multe dintre versurile citate din cartea lui Lucian Blaga ar fi putut folosi forma *pe care* fără ca efectul artistic să fi avut de suferit. Tendința spre analitism remarcată de acad. Al. Graur ca o caracteristică a limbii comune se face simțită și în stilurile limbii literare.

Și în proza artistică, *pe care* cedează lui *ce*, de multe ori, locul. Cîteva exemple caracteristice, desprinse din primele două capitole ale romanului *Nicoară Potcoavă* de Mihail Sadoveanu, sună astfel:

„De aceea mi s-au dus în pribegie doi fecior *ce*-am avut!”³;
„Ș-atunci, la soliile *ce*-i tot trimetea beglerbei Ahmed...”⁴;
„... dar nu avea de umblat mult după îndreptările *ce* dăduse badea Ghiță Botgros...”⁵; „Se părea că rana *ce* primise...”⁶.

¹ *Ibid.*, p. 86.

² *Ibid.*, p. 94.

³ *Opera citată*, vol. 18, Editura de stat pentru literatură, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶ *Ibid.*, p. 26.

Ca și în poezie, în proza propriu-zis artistică cele două forme pentru acuzativul-obiect; *pe care* și *ce* își alternează prezența — această, între altele, dintr-un considerent de ordin stilistic: obținerea varietății de expresie.

Ne rămîne, în sfîrșit, să urmărim și în textele stilului publicistic, substituirea lui „pe care” cu „ce”. Iată o serie de exemple: „... estimîndu-i darurile de polemist și urbanitatea, buna credință *ce* punea în cele mai severe confruntări...”¹; „La reeditări figura o binevenită selecție din «*Lirica populară*» *ce*-și strînse poetul...”²

Și: „Coșari! Respectați instrucțiunile *ce* vi le dau șefii voștri în legătură cu protecția muncii!”³; „... legea prevede obligația celui în cauză de a lua măsuri pentru a putea ca mașina *ce* o conduce să poată fi dublată”⁴; „... pentru lipsă de tact în relațiile de serviciu *ce* le are...”⁵

Și: „Ori (corect: *or*), la o relaxată și veselă drumeție în splendidul decor hibernal *ce*-l aveți la dispoziție...”⁶; „Mati realizări sportive care sînt — indiscutabil — urmarea firească a ecoului *ce* l-a stîrnit lozinca de mare preț...”⁷

Și încă: „O tînră pariziană e găsită înjunghiată, iar banii *ce*-i avusese asupra ei dispăruseră”⁸.

În sfîrșit, aceste exemple tot din texte aparținînd stilului publicistic: „Iar eu mă apropii de ziua cînd vă trebui să las din mîină condeiul cu senzația amară a neîmplinirii sarcinilor *ce* mi le-am propus...”⁹; „... marea dragoste *ce* ne-o poartă...”¹⁰; „... pot să mă alătur și eu, simbolic, sărbătoririi *ce* i-o faceți lui Eminescu...”¹¹; „... aceste cuvinte își îndeplinesc rolul lor sintactic în mod diferit în funcție

¹ *Scînteia*, 1975, nr. 10075, p. II, c. 3.

² *Ibidem*, p. II, c. 3.

³ *Flacăra*, 1975, nr. 1, p. 11, c. 1.

⁴ *Ibidem*, p. 14, c. 2.

⁵ *Ibidem*, p. 17, c. 2.

⁶ *Revista Sport*, nr. 16, dec. 1974, p. 17, c. 2.

⁷ *Ibidem*, p. 17, c. 1—2.

⁸ *Cinema*, 1974, nr. 12, p. 12, c. 3.

⁹ *România literară*, nr. 3, VIII, p. 19, c. 3.

¹⁰ *Ibidem*, nr. 3, VIII, p. 24, c. 1.

¹¹ *Ibidem*, p. 24, c. 2.

de gradul lor de abstractizare și de legătura ce o au cu alte elemente lingvistice"¹.

Pe baza analizei întreprinse putem, acum, formula câteva concluzii cu privire la aspectul uneia dintre cele mai frecvente construcții sintactice — aceea a pronomelor relative în poziția acuzativului-obiect: a fost o perioadă când, nu numai în graiul viu, dar și în scris, apariția lui *care* în locul lui *pe care* putea fi întâlnită, la început, mai frecvent, apoi sporadic. Pe măsură ce, însă, norma limbii literare, potrivit căreia construcția de tipul celei amintite nu este conformă structurii gramaticale românești, s-a afirmat cu autoritate, prin lucrările teoretice în materie, a fost adoptată și pusă în practică, formularea corectă.

Totodată, trebuie reținut faptul de necontestat că în stilurile limbii literare, construcția acuzativului-obiect se exprimă fie cu *pe care*, fie cu *ce*, din considerente de ordin stilistic, prozodic sau datorită tendinței generale pentru o exprimare cât mai concentrată și cât mai directă.

3. Pronumele de întărire și inconsecvențele din folosirea lui

Poate că nici un alt element morfologic nu cunoaște ca *pronumele de întărire* atât de frecvente fluctuații în raport cu norma gramaticală care îl privește. Nenumărate dovezi stau gata să ateste constatarea. Înainte însă de a le scoate la iveală, să vedem care-i sînt formele și cum trebuie folosite.

Să ne adresăm, pentru aceasta, unui tratat de specialitate cu valoare normativă: *Gramatica limbii române* (Editura Academiei). Cităm: „Pronumele de întărire însoțește un substantiv sau un pronume cu scopul de a preciza obiectul determinat”². După această lămurire, se face precizarea: „Pronumele de întărire se acordă în persoană, gen, număr și caz cu substantivele sau pronumele pe care le determină”.

¹ *Limba română*, 1961, nr. 5, p. 53.

² *Lucr. cit.*, p. 154.

În continuarea expunerii teoretice, se face observația că „Acordul pronumelui de întărire este adesea neglijat în limba vorbită, uneori și în limba scrisă” (subl. ns.). Numai decît după această mențiune, sînt citate, cu titlu ilustrativ, următoarele două exemple: „Însăși cuvintele acestea formează o poezie. *Flacăra*, 16 (1957), p. 22”; „Însăși copiii să participe. *Rev. ped.*, 3 (1957), p. 72”.

După cum se vede, exemplele semnalate prezintă numai situația în care unui substantiv neutru la plural în cazul nominativ i se asociază *însăși* (în loc de *înseși*) și unui nume masculin, la același număr și caz — tot *însăși* (în loc de *însiși*). Dar, cum vom avea prilejul să constatăm, mari dificultăți pentru mulți autori, chiar cu o incontestabilă instruire intelectuală, ridică mînuirea formelor propriu-zis flexionare ale pronumelui de întărire atunci cînd substantivele (sau pronumele) cu care ele se însoțesc se află în cazul genitiv (dativ) fie la singular, fie la plural.

Să exemplificăm, bineînțeles, sistematizînd mai întîi materialul documentar pe care l-am cules din „limba scrisă”, cum spun, cu o formulă generală, autorii *Gramaticii...*, — adică, mai precis, din stilurile limbii literare, căci ele ne interesează în mod deosebit.

Iată o primă serie de enunțuri, în care unui substantiv (sau pronume) de genul masculin (neutru) în cazul nominativ (acuzativ) i se asociază nu cum ar trebui forma *însuși*, ci *însăși*:

1. „Această operație a demonstrat, în *însăși* cursul efectuării ei, imperativul dialectic al...”¹
2. „Gădesc o nesfîrșită gamă de culori în *însăși* materialul pe care...”²
3. „... cu mielul abia născut, el *însăși* rod al nașterii...”³
4. „Circulația lor persuasivă rezultă din *însăși* programul poetic al scriitoarei...”⁴

¹ *Contemporanul*, 1966, nr. 17, p. 7 (*Studiul artei plastice românești*).

² *Ibidem*, 1969, nr. 4 (*Prin cîteva ateliere de tapiserie*).

³ *Orizont*, 1970, nr. 6, p. 84.

⁴ *Săptămîna*, 1972, nr. 63 (*Cartea străină*).

5. „Cînd imaginația este grefată pe un element material, poezia locurilor natale capătă o rezonanță inedită prin *însăși caracterul laconic al versului*“¹

6. „*Însăși patriarhul antichității grecești — cunoscutul și nemuritorul Homer...*“²

Apar și situații inverse: unui substantiv feminin i se cuplează forma pentru... masculin (*însuși*):

1. „O, tu Holzer, care te credeai atît de cuminte și atît de tare, care n-ai văzut, prin *însuși pilda* ta, cît e de greu...“³

2. Brîncuși reia formele sale cu candoarea și rigoarea cu care *arta populară se recopiază pe sine însuși*“⁴.

Cele mai multe greutăți — spuneam — le comportă folosirea formelor corespunzătoare ale pronumelui de întărire atunci cînd ele determină substantive sau pronume în cazul genitiv (dativ).

Iată și din această categorie un număr de exemple:

1. „... suportul meditativ *al operei însăși*“⁵.

2. „Sfera lui Brîncuși vizează *însă formele bucuriei primare și nediferențiate ale vieții însăși*“⁶.

3. „... nu împotriva eroului acestei monografii am formulat rezervele, ci la adresa *monografiei însăși*“⁷.

4. „... limba literară ca instrument primordial al expresiei artistice și *al însăși genezei stilului*“⁸.

5. „... fără a putea fi acoperite altfel decît cu învelișul *poeziei însăși*...“⁹

¹ *Ibidem, id.*

² *Magazin*, 1973, nr. 821 (*Jurnal helenic*).

³ *Caietul 11* (27) al *Vieții românești (Cînturile lui Maldoror)* p. XXIV.

⁴ *România liberă*, 1974, nr. 9324, p. II, c. 2.

⁵ *Viața românească*, 1967, nr. 12, p. 70.

⁶ *Ibidem*, p. 74.

⁷ *Ibidem*, p. 170.

⁸ *Ibidem*, 1968, nr. 9, p. 144.

⁹ *Ibidem*, 1968, nr. 4, p. 90.

6. „Pe de altă parte, revoluția tehnico-științifică și caracterul său de lungă durată au avut ca efect necesar reconsiderarea *ideii însăși* de educație”¹.

7. „...cu elementele noi de înfățișare *ale patriei însăși*...”²

Evident, potrivit regulii stabilite, în toate aceste pasaje, în locul formei *însăși*, autorii lor ar fi trebuit să scrie *înseși*.

În schimb, enunțurile de mai jos ni-l aduc în față pe *înseși* și nu, cum s-ar cuveni, pe *însăși*.

1. Originalitatea *înseși* este condiționată de contactul viu cu...”³

2. „Coloritul este tot atât de ireal ca și *scena înseși*”⁴

3. „Pornindu-se de la *definirea înseși* a noțiunii, de la delimitarea sferei ei...”⁵

Într-o altă serie de exemple, *însăși* se substituie, abuziv, formelor de plural cuvenite substantivelor (pronumelor):

1. „Ca în nici o altă epocă anterioară, neologismul apare astăzi productiv, dînd naștere la derivate și compuse, care de multe ori nu există, *ele însăși*, în limba franceză.”⁶

2. „...potrivit *însăși* calculelor economiștilor burghezi...”⁷

3. „Dealtfel, *însăși* alcătuirii nu au ținut seamă de...”⁸

4. „...începînd cu socialul și sfîrșind cu valorile umaniste și cu *însăși* concepțiile gîndirii...”⁹

5. „...rezultatele din *însăși* datele unei abstractizări...”¹⁰

Exemplele citate sînt, cred, edificatoare pentru a avea imaginea „derogărilor” pronumelui de întărire de la norma gramaticală. Și nu s-ar putea spune că gramaticile limbii

¹ *Scînteia*, 1975, nr. 10068, p. I, c. 3.

² *România liberă*, 1974, nr. 9275, p. II, c. 1.

³ Prefață la *Pseudo-Kyneghetikos*, „Bib. șc.” (prima serie) nr. 11, p. 12.

⁴ *Secolul 20*, 1967, nr. 1., p. 61.

⁵ *Studii de limbă și stil*, 1973, Editura Facla, p. 8.

⁶ Sextil Pușcariu: *Limba română*, I, 1940, p. 388.

⁷ *Studii*, revistă de istorie, 1958, nr. 5, p. 9.

⁸ *Revista de folclor*, 1960, nr. 1-2, p. 177.

⁹ *Viața românească*, 1968, nr. 9, p. 127.

¹⁰ *Ibidem*, 1968, nr. 2, p. 111.

noastre, că, în general, specialiștii în materie nu atrag atenția asupra manevrării corecte a pronumelui de întărire. Unul dintre aceștia scria cu mai mulți ani în urmă: „Pronumele de identitate (sau de întărire, cu forme numeroase și cam greu de mînuit pentru un vorbitor obișnuit, pune în încurcătură și pe unii dintre colaboratorii publicațiilor Academiei Române, ceea ce n-ar trebui să se întâmple, căci e vorba de oameni de știință”¹.

Ceea ce n-ar trebui să se întâmple — preciza autorul comentariului; dar, cu toate acestea, situația pronumelui de întărire continuă să fie precară din punctul de vedere al respectării acordului gramatical.

Se va ajunge, oare, mai devreme, ori mai târziu, la stricta conformitate cu regula a acestui element morfologic?

În privința răspunsului pe care l-am putea da, deosebit de interesantă ni se pare opinia acad. Al. Graur: „Este limpede că numai din tradiționalism ținem la formele variate pe care le-am citat ca model, suprimarea celor mai multe din ele neaducînd nici o pagubă comunicării. Nu cred că am auzit vreodată zicîndu-se *însene* sau *însevă*. Principala piedică în calea unificării este însă faptul că graiurile populare nu s-au hotărît pentru una singură dintre forme, ci fiecare individ folosește alta: unul zice, la masculin, *eu însăși*, altul, la feminin, *ea însuși* și așa mai departe”².

Acestei judicioase observații, am adăuga — ca pe o cauză în plus — dificultatea pe care o reprezintă utilizarea justă a unor forme flexionare pe cît de variate, pe atît de neobișnuite, cum sînt cele ale pronumelui de întărire.

Pentru remedierea situației, acad. Al. Graur propune ca pe o soluție ideală „generalizarea lui *însuși* la ambele genuri și numere”³.

¹ *Limba românească în publicațiile Academiei R.P.R. de Iorgu Iordan*, în revista *Limba română*, 1957, an. VI, p. 27.

² *Gramatica azi*, Editura Academiei R.S.R., 1973, p. 101.

³ *Ibidem*, id.

4. „Derogări“ ale construcției cu „datorită“

Există o anumită formă verbală care, în extrem de multe dintre aparițiile ei, nu se conformează normei gramaticale. Și nu s-ar putea spune că nu s-au făcut destule încercări pentru a o aduce din „alunecările“ ei, atât de frecvente, la matca firească.

Este vorba de forma cu aspect participial: *datorită* care se utilizează cu funcție de prepoziție și care se construiește cu dativul, ca în acest exemplu: „Datorită caracterului amplu al sintagmei metaforice, fenomenul grefării este mai frecvent și mai viguros“¹.

Într-o asemenea construcție, adică atunci când lui *datorită* îi urmează imediat un singur element lexical, apariția acestuia cu forma dativului nu pune — cum se spune — nici o problemă.

Pentru unii vorbitori nici împrejurarea în care lui *datorită* îi urmează două (sau chiar mai multe substantive ori substitute ale acestora) nu prezintă vreun caz special, astfel că toate respectivele elemente de vocabular iau aspectul dativului, ca în acest pasaj: „... mulțumire nu mai aflam decât atunci când frumusețea sau ciudățenia făcea să ne credem pe tărîmul visului; oricare ar fi fost însă minunăția *datorită jucăriei firei* sau *trudei* omenеști mult nu se reținea și porneam iarăși“² sau ca în exemplul de mai jos citat de *Gramatica limbii române*, II, la pagina 189: „*Datorită unor foi de învălit marfa ale neguțătorului meu de cafea Hogeа Becîr și unui prieten* pripășit de mult în Moldova, de neamul său din Persia, am descoperit versiunea cea bună a acestei povestiri (Sadoveanu, O.XV, 344)“.

Tratatul de gramatică amintit citează exemplul reprodus de noi pentru a ilustra afirmația că după *datorită* substantivul sau substitutul lui stă în cazul dativ. Nu se menționează însă — așa cum se procedează în numeroase alte privințe —

¹ *Studii de limbă și stil*, Editura Facla, 1973, p. 22.

² Mateiu I. Caragiale: *Craii de Curtea-Vechе*, Editura tinerețului, p. 121.

și situația greșită, destul de frecvent întâlnită, în care al doilea substantiv ce se leagă de *datorită* nu are formă de dativ, ci de... genitiv.

Iată unele exemple:

1. „În aceste locuri, *datorită mișcării* scoarței terestre și *a marii sale plasticități*, sarea a apărut la suprafață sub forma unor conopide uriașe”¹.

2. „În al doilea rînd, pentru că destramă pecetea în ermetism pusă arbitrar poeziei lui Ion Barbu, arătînd răspicat modul cum confuzia ia naștere *nu datorită ambiguității* poeziei, ci, dimpotrivă, *a ignoranței* cititorului și mai ales a criticului neavizat”².

3. „*Datorită condițiunilor* sociale asemănătoare, cît și *a apropierii* temperamentelor dintre autori — amîndoi artiști de o excepțională forță de tipizare — pînă și destinul istoric al...”³

4. „...scriitorul Friedrich Dürrenmatt a devenit cunoscut și în țara noastră, *datorită reprezentării* comediei tragice «*Vizita bătrînei doamne*» și *a publicării* unor traduceri.”⁴

5. „*Datorită lipsei* de susținere materială a școlii de către stat și *a condițiilor* materiale precare ale elevilor, activitatea de atelier se reducea în general la proiectele de acuarelă de dimensiuni reduse pentru broderii, vitralii, afișe.”⁵

6. „Tot atunci, *datorită mișcărilor* revoluționare, *a înăbușirii* lor de către guvern, și-a încetat definitiv activitatea și «Școala de muzică vocală și instrumentală» a cărei destrămare începuse din 1837.”⁶

7. „Tocmai *datorită acestor lacune* și *a non-profesionalismului* pe care-l declar...”⁷

¹ Sănătatea, 1962, nr. 14, p. 12.

² Am omis să notez sursa.

³ Studii și cercetări de istorie literară, 1962, XI, nr. 2, p. 288.

⁴ Programul de radio, pentru perioada 23—30 iunie 1963.

⁵ Contemporanul, 1964, nr. 32, p. II.

⁶ Nicolae Filimon, critic muzical și folclorist, de Viorel Cosma, Editura muzicală, 1966, p. 19.

⁷ Gazeta literară, 1966, nr. 15 (701), p. IV.

8. „... datorită *musafirilor* mei și în special a lui *George de Sachsa*, nu mă voi referi...”¹

9. „E adevărat însă că datorită unor cauze (social economice) obiective și a unora subiective...”²

10. „Datorită noilor măsuri organizatorice luate și a folosirii cât mai eficiente a paturilor din clinici...”³

11. „În perioada actuală, de puternică influență a limbii literare, se constată o unificare a ariilor datorită extinderii termenului căldură și a pătrunderii neologismului «temperatură».”⁴

12. „Datorită sărăciei vocabularului și, în general, a procedelor de formare a cuvintelor, limba veche era supra-saturată de cuvinte formate cu ajutorul prefixului ne-”⁵.

13. „Acum însă datorită noilor scumpiri și a creșterii impozitelor (în străinătate)”⁶.

14. „Datorită masei mici a lui Marte (a zecea parte din masa Pământului, ceea ce face ca planeta să se deplaseze în spațiu cu numai 5 km pe secundă) și a gravitației reduse se presupune că...”⁷

15. „Mai întâi, (echipa) «Petrul» a pierdut datorită propriilor slăbiciuni, a jocului modest pe care l-a prestat.”⁸

16. „Cu «Nunta în Carpați» pus în scenă acum, într-o nouă montare regizoral-coregrafică datorită aceleiași vestale a dansului de caracter românesc și a colaboratorului său...”⁹

17. „... prin Dimitrie Cantemir istoriografia face un imens salt calitativ datorită concepției mai bine precizate și a metodei sale științifice...”¹⁰

¹ Magazin istoric, 1968, II, p. 80.

² Ramuri, 1968, nr. 5 articolul: Gîndirismul la „Gîndirea”.

³ Munca, 1968, nr. 6352, p. IV (Articolul: 25 de ani de la înființarea spitalului Colțea).

⁴ Limba română, 1968, nr. 1, p. 13 (37).

⁵ Ibidem, 1969, nr. 3, p. 276.

⁶ Munca, nr. 7412, p. VI, c. 2.

⁷ Magazin, nr. 883, p. V, c. 1.

⁸ Sportul, 1971, nr. 6835, p. III.

⁹ Contemporanul, 1972, nr. 7 (Articolul Premieră la Opera Română).

¹⁰ Studiu introductiv la «Descrierea Moldovei» de Dimitrie Cantemir, Editura tineretului, p. 17.

18. „Datorită scintigrafiei hepatice și a cizaranceurilor cu radionuclizi sintem azi în măsură să stabilim”¹.

Numărul mare de exemple în care cel de al doilea element lexical legat de *datorită* are forma genitivului și nu aceea a dativului arată că respectiva „derogare” de la norma gramaticală cunoaște o frecvență apreciabilă.

„Fenomenul” pe care-l semnalăm aci comportă uneori anumite complicații; construcția cu genitivul poate schimba sensul comunicării, ca în enunțul ce urmează:

„Datorită înfrângerii revoluției de la 1848 și a constituirii «monstruoasei coaliții» burghezo-moșierești, în agricultura țării noastre capitalismul nu s-a dezvoltat pe calea revoluționară, ci pe calea reformelor”².

Autorul acestui text n-a vrut, desigur, să exprime ideea *înfrângerii revoluției de la 1848 și a înfrângerii constituirii monstruoasei coaliții burghezo-moșierești* — dar aceasta rezultă din pasajul citat, în care *datorită* se construiește o dată — corect — cu dativul (*datorită înfrângerii*) și a doua oară — prin „derogare” — cu genitivul *a constituirii*, ceea ce face ca articolul posesiv *a* să se lege cu substantivul *înfrângerii*.

Prin construcții de tipul celor citate, care cunosc o mare întindere, ne aflăm, fără îndoială, în fața unei flagrante încălcări a regulii privind acordul gramatical. Se va extinde ea și mai mult, chiar dacă, uneori — după cum am arătat — are drept consecință denaturarea înțelesului comunicării? Răspunsul, într-un sens ori altul, nu poate fi decât ipotetic. Oricum, ceea ce favorizează abaterea sau — dacă vreți „derogarea” — de la ceea ce constituie norma gramaticală rezidă într-o substituie de ordin mental: autorul care o săvârșește pierde din vedere că raportarea celui de al doilea nume (sau a substitutului acestuia) trebuie efectuată la cuvântul *datorită*, având în minte una din locuțiunile *din cauza, din pricina*, care, în adevăr, se construiesc cu genitivul, ca în enunțuri de felul acestuia: „din cauza ploilor și a furtunilor”.

¹ *Almanahul Sportul*, 1975, p. 80.

² *Studii*, revistă de istorie, 1958, an. XI, nr. 5, p. 5.

5. „În raport cu...”
are o variantă: „în raport de...”?

Atunci când este definit acel grup de cuvinte pe care, cu un termen de specialitate, îl numim *sintagmă*, i se scoate în evidență caracteristica principală și anume aceea că reprezintă „o unitate sintactică stabilă”. Aceasta înseamnă că din respectivul ansamblu de cuvinte — bine structurat sintactic — nu poate fi nici izolat, nici substituit vreunul dintre elementele care îl compun.

De pildă, complexul lexical *în raport cu...* se integrează noțiunii de sintagmă și el a circulat, multă vreme, numai sub această formă. În ultimii ani, se manifestă, însă, tot mai accentuat tendința modificării lui, fapt care legitimează întrebarea: este acest *în raport cu...* o sintagmă, în adevăratul sens al termenului? Dacă da, înseamnă că modificarea ce i se aduce formei consacrate este aberantă, iar dacă schimbarea suferită câștigă — așa cum se dovedește în fapt — tot mai mult teren, atunci concluzia nu poate fi alta decât aceea că greșit, atîta vreme, ansamblul lexical aci discutat a fost trecut în rîndul formelor sintagmatice...

În ce constă schimbarea care face obiectul cercetării noastre? Vom vedea numaidecît aceasta și, totodată, cît de întinsă este aria adoptării ei.

Mai înainte, însă, considerăm necesar să precizăm că nici forma veche, cea care a fost socotită drept indezirabilă nu înțelege să renunțe la vechiul ei statut. Așa se explică de ce pot fi încă întîlnite enunțuri de felul acestora: „De cinci ori «care» într-o singură frază e obligat să stea *în raport cu* un obiect unic și nu cu cinci substantive bătute cap în cap”¹; „Alt motiv pentru înmulțirea numelor mîngietoare poate fi și creșterea afectivității familiale *în raport cu* relațiile mai dure din antichitate”².

Am putea, firește, să cităm și alte exemple; scopul nostru, aci, fiind însă acela de a da o imagine a tendinței „inova-

¹ Tudor Arghezi: *Tablete de cronicar*, 1960, p. 103.

² Al. Graur: *Nume de persoane*, 1965, p. 58.

toare", potrivit căreia — după cum anunțam — *în raport cu...* apare modificată, adică sub forma *în raport de...*, considerăm nimerit a stăruii asupra acesteia, cu citatele în cauză.

Iată-le:

1. Această desfoliere progresivă și treptată *în raport de împrejurările prin care trece eroul și caracterizează portretul lui Mihnea...*¹

2. „Ghicitoarea ține în fond de percepția omului *în raport de lumea înconjurătoare, de viața socială, de fenomenele naturii...*”²

3. „Totul se concentrează *în raport de situație* și se rezolvă prin acte.”³

4. „De asemenea, s-a introdus în unitate sistemul de retribuție a îngrijitorilor din sectorul zootehnic *în raport de realizările obținute.*”⁴

5. „...fie datorită unui slab randament de creștere *în raport de timp și de furajele consumate.*”⁵

6. „Sînt de asemenea cuprinse în volum problemele specifice care țin de diferitele ramuri ale artei: cinematografie, teatru, arte plastice, precum și ale literaturii, *în raport de educația estetică.*”⁶

7. „Tariful variază *în raport de potențialul vehiculului, de lungimea traseului.*”⁷

8. „Nu putem să vorbim într-un limbaj universal, opera de artă se colorează totdeauna *în raport de determinantele sale spațiale și temporale specifice.*”⁸

9. „Vianu a fost obsedat nu de originalitate, ci de adevăr *în raport de care își reorganizează ideile.*”⁹

10. „Oricît am ricana în sinea noastră la această constatare, sîntem încă tributari ariei circumscrise unui punct

¹ Prefață la *Scriveri* de Al. Odobescu, „Bib. șc.”, nr. 71, p. 21.

² Studiu introductiv la *Ghicitori*, „Bib. pt. toți”, nr. 219.

³ *Luceafărul*, an. III, nr. 38, p. 7.

⁴ *România liberă*, 1963, nr. 5921, p. I, c. 2.

⁵ *Ibid.*, p. I, c. 3.

⁶ *Ib.* nr. 6166, p. 4, c. 5—6.

⁷ *Munca*, 1967, nr. 6229 (*Sondaj în etica taxatorului*).

⁸ *Scînteia*, 1968, nr. 7624 (*Continuitatea creației noastre artistice*).

⁹ *România literară*, nr. 40, p. 8 (*Comprehensiunea și umanism*).

numit centru în sensul că aprecierile capătă o ierarhizare în raport de distanța geografică față de acest reper.”¹

11. „...această activitate suplimentară de conducere fiind remunerată cu o indemnizație fixă în raport de funcția îndeplinită.”²

12. „De la acea dată, fiecare echipă își va făuri visuri, cu șanse de a le transforma în realitate în raport de valoarea, de pregătire și de munca depusă.”³

13. „...în raport de funcția pe care o dețin...”⁴

14. „De aceea el propune chiar ca fiecare editură să aibă un stil propriu în raport de publicul căruia i se adresează.”⁵

15. „...ci numai în raport de faza de atac sau de apărare în care se află echipa.”⁶

16. „Tudor Vianu <...> pune armonia eminesciană în raport de glasurile poeziei.”⁷

17. „...își organizează universul poetic în raport exclusiv de o singură trăsătură distinctivă a liricii lui Blaga.”⁸

Aceste citate sînt, credem, de ajuns pentru a da temei constatării că modificarea operată asupra grupului lexical în raport cu... nu este nici întîmplătoare, nici izolată.⁹

Considerentele acestea ne împiedică a da apariția „fenomenului” lingvistic pe seama unei simple confuzii — adică aceea care s-ar produce sub influența altei sintagme: în funcție de... Prin aceeași „contaminare”, de ce n-am fi avut, atunci, și modificarea acesteia din urmă — spre a fi devenit în funcție cu...? După cît cunoaștem, nici un enunț nu-i atestă prezența.

¹ *România liberă*, 1969, nr. 7834.

² *Scînteia*, 9. IV.1969.

³ *Informația Bucureștiului*, 1969 nr. 5083.

⁴ *Scînteia*, 24, III.1970.

⁵ *Ibid.* 1970, nr. 8384.

⁶ *Sportul*, 1971, nr. 6802.

⁷ *România literară*, 1974, nr. 46, f. 9, c. 4.

⁸ *Ibidem*, 1974, nr. 45, p. 9, c. 1.

⁹ Dealtfel, apariția acestui curios fapt lingvistic am semnalat-o, cu exemple de rigoare, încă în pag. 63. (Cf. lucrării ns. *Abateri de la exprimarea corectă*, Editura Științifică p. 40—41).

III. ASPECTE STILISTICE

1. Pentru eufonia exprimării

Una din calitățile de seamă ale limbii noastre este, fără îndoială, armonia ce rezultă din succesiunea sunetelor ei în cuvinte și a acestora în exprimarea gândirii logice. Însușirea aceasta de ordin fonetic ne este nu numai nouă, românilor, cunoscută, ci și celor străini care o ascultă pentru întâia oară și dintre care nu puțini o și învață. Când poetul George Sion a spus despre limba noastră: „Mult e dulce și frumoasă“, el proclama un adevăr unanim recunoscut, chiar dacă versul exprima și un sentiment de mândrie patriotică.

Dar, ca în toate limbile pământului, și în aceea pe care noi o vorbim se pot ivi unele asocieri de sunete distonante, cu efect neplăcut auzului. Uneori, din asemenea ciocniri neeufonice, rezultă sensuri echivoce, dintre care unele contrare chiar bunei-cuviințe. A le evita a constituit întotdeauna preocuparea nu numai a omului simplu, cu îndătinatul lui bun simț, ci și a celor mai de seamă scriitori și cărturari români.

Unii dintre aceștia din urmă au dezavuat efectele urâte ale unor necontrolate asocieri de cuvinte, atunci când le-au întâlnit — și este de mirare că respectiva notă de neglijență în exprimare, cunoscută sub numele de *cacofonie*, nu face obiectul combaterii în nici una dintre lucrările cu caracter normativ ale limbii noastre.

Faptul că autorii unor asemenea lucrări n-au găsit de cuviință să semnaleze și să combată formulările care urăsc exprimarea verbală a favorizat, desigur, proliferarea nestin-gherită a exprimării cacofonice.

Cu atît mai oportun socotim că este să cităm c  teva dintre opiniile autorizate referitoare la aspectul lingvistic de care ne ocupăm.

Într-o scrisoare din 1867 către Al. Hurmuzachi, poetul Vasile Alecsandri caracterizează, la un moment, în felul acesta, ac  iunea desf   urată de I. Heliade Rădulescu privind dezvoltarea limbii noastre: „El <Heliade> voie  te pentru România o limbă simplă, dulce, armonioasă, *ferită de cacofoniciuni*” (subl. ns.) (A se vedea *Convorbiri literare*, 1906, p. 1098—1099).

Avea perfectă dreptate bardul din Mirce  ti atunci c  nd se pronun  ta astfel cu privire la preocuparea lui I. Heliade Rădulescu de a feri exprimarea românească de tot ceea ce ar putea să-i scadă din armonie   i frumuse  te. După cum se știe, fondatorul *Curierului românesc* a dus o luptă sus  inut   în această direc  ie. El se referă de mai multe ori la armonia limbii române, scriind: „El (geniul limbii — n.n.) ne-a dat de   tire a ne feri de *cacofonii*” (subl. ns.), de   nt  mpinul strident   i discord al sonurilor antipatici¹. Sau: „Mie   mi place armonia sonurilor   i a culorilor, clasicul, tot ce e artă, cu un cuv  nt, îmi place   i ador tot ce este varietatea, doresc să ajungă limba românilor acolo unde o duce geniul ei.   mi displac dezordinea, discordurile, *cacofoniile*...”² (subl. ns.)

Am amintit mai înainte numele lui Vasile Alecsandri. Să subliniem   i opinia sa în privința subiectului abordat de noi, opinie exprimată astfel într-o scrisoare adresată lui *Iacob Negruzzi*: „Eu sînt de p  rerere să respectăm armonia limbii, să ne conducem de notele ei melodioase   i să ne ferim de tot ce ar produce *cacofonii*   n concertul ei” (*Scrisori*, I, 53).

La r  ndul său, *Titu Maiorescu*, oprindu-se, în faimosul studiu *Direc  ia nouă în poezia   i proza română* (1872), la aceste versuri ale unui autor oarecare: „C  t e  ti de bel     i-ncântătoare / Z  n   gentil  , nemuritoare / Pe pura-  i frunte por  i cu m  ndrie...”, notează: „Pe pura-  i frunte por  i cu m  ndrie”... c  t de părăsit de toți dumnezeii trebuie să fie cineva pentru a crede că asemenea „*f  stiitur  *” (subl. ns.) este

¹ *Opere*, II, Fundația pentru literatură   i artă, 1943, p. 387.

² *Ibidem*, p. 402.

limbă poetică". Și după ce mai face un citat — de astă dată din prefața respectivului volum de poezii — criticul spune: „Foarte bine! Dar nu s-ar putea ca inima și conștiința acestui domn să fie mai mult modeste și mai puțin *cacofonice*?” — subl. ns.

În sfârșit, mai aproape de vremea noastră, Tudor Arghezi, scandalizat de nerespectarea numelui I.L. Caragiale — cum a semnat întotdeauna marele dramaturg — se referă într-o tabletă la „adaosul de umplutură Ion Luca Caragiale”, precizînd, cu sarcasm, că lasă „altora și preferinței lor răspunderea grozavei monumentale *cacofonii* (subl. ns.) stilizată aproape ca o insultă”¹.

Chiar dacă *îndreptările* limbii noastre și celelalte lucrări în materie nu se ocupă de cacofonie și, de asemenea, indiferent de poziția luată împotriva acesteia în unele opinii de felul celor citate — efectul neplăcut, inestetic, al unor asocieri de cuvinte nu poate să nu sară în ochi cînd el se produce.

Și cu toate acestea, unii autori — din păcate, destul de mulți — nu-l cenzurează, deși lucrul este posibil, fiindcă limba noastră dispune de multiple și variate mijloace de expresie.

Cît de frecventă este apariția acestei reprobabile neglijențe de ordin stilistic, se va vedea din exemplele ce urmează:

1. „Petrolul < echipa de fotbal, n.n. > nu se poate *împăca* cu o astfel de situație...”²

2. „Voi da doar cîteva exemple din presa literară și *artistică care* constituie modelul imaginilor neînțelese.”³

3. „Dacă *aș încerca* ca într-o formă lapidară să rezum...”⁴

4. „...puțin adusă de spate < ... > și *pielea ca cafeaua* cu lapte...”⁵

5. „Concomitent se dezvoltă lirica *monodică care*...”⁶

¹ *Gazeta literară*, 1965, nr. 43, p. I.

² *Sportul*, 1975, nr. 8025, p. 2—3, c. 9.

³ *Presa noastră*, 1966, nr. 5, p. 41.

⁴ *Gazeta literară*, 1967, nr. 22 (*Contemporaneitatea lui Caragiale*).

⁵ *Viața românească*, 1968, nr. 9, p. 21.

⁶ *Genul liric*, Editura tineretului, 1968, p. 10.

6. „În acest fel, imaginea *lirică capătă* caracter...”¹
7. „Aici Coșbuc se *identifică cu* năzuințele și...”²
8. „Sub acest nume generic este cunoscută întreaga creație *lirică cîntată*.”³
9. „De aci și etimologia grecească de la care se *revendică* cuvîntul pamflet”.⁴
10. „Așa se *explică cum*, ca urmare a...”⁵.
11. „Nici chiar iconografia existentă — un Pann, de pildă cu fes, barbete și cravată — nu confera vreun plus de realitate unui geniu atît de spontan topit în operă, încît a-l evoca din contextul ei într-o formulă biografică părea o întreprindere tot atît de *himerică* ca a sculpta o statuie din parfumul unei grădini.”⁶
12. „...pot *remarca că*...”⁷
13. „...nėvoia de forță de *muncă calificată*...”⁸
14. „...pentru a *explica că*...”⁹
15. „...cutia cu pulbere se află la îndemîna lui *Trăienică* care a împlinit 14 ani.”¹⁰
16. „...la complexul «Select» din Mamaia funcționează o interesantă *discootecă* care dispune de un...”¹¹
17. „...avatarurile sale se proiectează într-un timp și spațiu nelimitat după o dialectică *sufletească* caracterizată de regulă prin grație...”¹²

De ce se produc asemenea slufiri ale exprimării? După cît credem, ele provin dintr-o lipsă de atentă supraveghere a redactării textelor. Așa se întîmplă că pot exista chiar situații în care deși autorul unor lucrări se pronunță fățiș împotriva cacofeniei, ei înșiși nu o evită totuși.

¹ *Ibidem*, p. 13.

² *Ibidem*, p. 14.

³ *Genul liric*, Editura tineretului, p. 25.

⁴ *Ibidem*, p. 30.

⁵ *Ibidem*, nr. 50, p. 10.

⁶ *Viața românească*, 1965, nr. 3, p. 168.

⁷ *Munca*, nr. 7425, p. I, c. 5.

⁸ *Ibidem*, p. I, c. 2.

⁹ *Ibidem*, nr. 7434; p. II, c. 5.

¹⁰ *Ibidem*, p. II, c. 1.

¹¹ *România liberă*, nr. 8301, p. V, c. 2.

¹² *Ibidem*, nr. 9409, p. II, c. 1.

De pildă, unul dintre ei afirmă, textual: „după conjuncția *ca* nu întrebuițăm pe *cuvînt*, *ca* să evităm cacofonia.”¹ În ciuda acestei categorice recomandări, din cauza unei neatenții, el se exprimă astfel: „Chiar și oamenii culți se lasă influențați de simțul lor etimologic în trebuința de a «*explica*» *cuvintele*”². Este drept, înaintea substantivului *cuvintele* nu există conjuncția *ca*, dar verbul care îl precedă se termină cu *ca*, fără ca într-o astfel de împrejurare să putem susține că nu mai avem de-a face cu o cacofonie.

Semnificativ, în aceeași ordine de idei, este și cazul următor: citîndu-i pe profesorii Universității din București, din jurul anului 1915, autorul unei monografii despre Tudor Vianu, îl amintește, la un moment dat, și pe Mihail Dragomirescu, dascălul atîtor generații de studenți. În ce context se face această referință? Iată pasajul în cauză: „Mihail Dragomirescu, estetician de formație postkantiană, gînditor sistematic, cu o terminologie rebarbativă, de aspect scolastic și pedant, prin rețeaua căreia se străduia să cuprindă, să explice și să valorifice opera literară, dar, în contrast cu această construcție, persoana avînd un fel de a fi direct, familiar; vorbitor și chiar scriitor trecînd cu superioară neglijență peste rigoarea expresiei, *luneca cu* (subl. ns.) o stupefiantă perseverență în greșeli de acord gramatical, cascada de pronume relative (*care, cari*) și *cacofonii* (subl. ns.)”

2. Repetiții și „repetiții”

Există, după cum se știe, două tipuri de repetiții: unele care au o valoare artistică, altele care, dimpotrivă, constituie o trăsătură negativă a stilului. Aci, ne propunem să stăruim asupra acestora din urmă, cu scopul ca, dezvăluindu-le caracterul nociv, să contribuim la evitarea lor. Dar, mai întîi, cîteva cuvinte despre primul tip de repetiție.

¹ Sextil Pușcariu: *Limba română*, I, Fundația pentru literatură și artă, 1940, p. 21.

² *Ibidem*, p. 17.

Repetiția cu funcție stilistică reprezintă un procedeu cu ajutorul căruia se potențează o anumită idee. Reluarea unui cuvânt o dată sau chiar de mai multe ori nu este deloc întâmplătoare: ea corespunde unui afect mai puternic, ori necesității de subliniere a unei noțiuni, fie că este vorba de o creație propriu-zis beletristică, fie că avem de-a face cu textul unui alt gen de scriere.

Cîteva exemple, mai întîi, din poezia noastră:

„Ai putea să *lepezi* cîrma și lopețile să *lepezi*...”

(Eminescu, *Scrisoarea IV*)

Și:

„Din *haos* Doamne-am apărut
Și m-aș întoarce-n *haos*,
Și din *repaos* m-am născut,
Mi-e sete de *repaos*.”

(Idem, *Luceafărul*)

Și:

„Unul *caută*-n oglindă de-și buclează al său păr
Altul *caută* în lume și în vreme adevăr.”

(Idem, *Scrisoarea I*)

Sau:

„Pe cînd luna *de argint*,
În amurgul *de argint*”

(Bacovia, *Romantă*)

Și:

„Încerc iar cămașa *de-atunci*
Îngustă cu-o rană *de-atunci*”

(T. Arghezi, *Reminiscențe*)

Uneori, este de ajuns ca o vocabulă mică, aparent neînsemnată, cum este *și*, să fie reluată de câteva ori, pentru a sugera ritmul interior al unor impresii ce se mișcă înspre o perspectivă adîncă, așa cum sună primul vers al fiecăreia dintre cele trei stanțe ale poeziei eminesciene *Și dacă...*:

„Și dacă ramuri bat în geam...

.....

Și dacă stele bat în lac...

.....

Și dacă norii deși se duc...”

.....

Iată, reluată, acum, vocabula *și*, într-o pagină de astă dată din proza artistică, în care ea îndeplinește aceeași funcție de indeterminare și de ușoară undă lirică, atunci cînd un personaj al operei povestește: „— De aceea mi s-au dus în pribegie doi feciori ce-am avut! Se mai afla pe lume un capăt de răzășie din partea bătrînului nostru Ipate. Și toți ceilalți răzăși Ipătești fiind împresurați și călcați de cneazul Bîrlădeanu, vornicul lui Petru-Vodă, numai eu am stat în picioare. Și cînd a venit asupra mea cneazul Ursu Bîrlădeanu cu poruncă și călărași de la vornicie ca să mă scoată din ocina părintească, feciorii mei Gavril și Naftanail am ieșit la codru. Toată lumea știe de pătimirea mea. Și plîngea baba mea Cireașa de cîte ori își aducea aminte... Ș-au umblat ei... și ne-a venit poruncă... și ne-am înfățișat la scaunul lui Ion Vodă...” (Mihail Sadoveanu: *Opere*, 18, p. 10).

Alteori, *repetiția* îndeplinește o funcție de sugestie muzicală. De pildă, senzația de monotonie și depresiune morală se transmite prin reluarea, în succesiune directă, a unuia și aceluiași cuvînt, ca în aceste stihuri bacoviene:

„Singur, singur, singur,
Într-un han, departe
Doarme și hangiul,
Străzile-s deșarte,
Singur, singur, singur...”

Plouă, plouă, plouă...
 Vreme de beție —
 Și s-ascuți pustiul,
 Ce melancolie!
 Plouă, plouă, plouă...

Nimeni, nimeni, nimeni...
 Cu atât mai bine —
 Și de-atîta vreme,
 Nu știe de mine
 Nimeni, nimeni, nimeni..."

(*Rar*)

stihuri care — și cele dintîi și celelalte — încadrează, ca un refren muzical, obsedant, suita unor imagini autumnale.

Același efect de pustiu sufletesc îl produce reluarea versurilor, cu care se deschide și se încheie prima strofă, la următoarele două catrene ale altei poezii bacoviene. Astfel, versurile:

„*Amurg de toamnă violet*
 Doi ploi în fund apar în siluete
 — Apostoli în odăjdii violete —
 Orașul tot e violet.”

(*Amurg violet*)

reapar la începutul și sfîrșitul celorlalte două stanțe ale evocării unui tablou de toamnă crepuscular, care constituie obiectul poeziei.

Spuneam că repetiția cu efect stilistic își poate îndeplini rolul ce-i revine nu numai în creațiile propriu-zis artistice. Iată, poate fi întîlnită și în celelalte variante ale limbii literare și, cu deosebire, în textele cu caracter fie publicistic, fie chiar științific.

În acest sens, reținem, cu titlu demonstrativ, începutul acestui comentariu: „Ca să înveți, Coco, un meșteșug, trebuie să faci *un gol* în tine, *golind* torentul instinctelor, tiranic,

și să pui în locul lor o putere organizată pe o disciplină. E ca și cum ai construi un pod peste un râu care fuge, dând găuri în apă pentru stilpi. Viața curge pe lângă sculele tale fixe și trebuie să bagi de seamă să nu ți se fure pe când visezi, fural și tu cu gândul, de la meseria ta" (Tudor Arghezi, *Pagini din trecut*, p. 343).

De observat că, în acest context, măiestria autorului folosește atât pe *gol* și *golind*, cât și cele două forme ale verbului *a fura*, cu sensuri disociate — ceea ce sporește efectul stilistic al ideilor comunicate.

Să ne oprim acum, mai stăruitor, asupra celui alt tip de repetiție — cel nerecomandabil — căci el subsistă nu, firește, din pricină că limba noastră n-ar avea mijloacele de expresie necesare, ci din cauza neatenției unor autori și a lipsei lor de preocupare pentru a asigura stilului varietatea lexicală cuvenită.

Se va vedea aceasta din exemplele pe care le vom enumera și pe care le-am grupat în trei categorii: prima dintre ele (A) conține citate în care apar un verb și un substantiv (sau un adjectiv) cu aceeași rădăcină, a doua (B) prezintă reluarea aceluiași substantiv și ultima (C) repetarea unui verb.

A. *Exemple în care figurează un verb și un substantiv (sau un adjectiv) cu aceeași rădăcină.*

● „În primul rând este necesar să i se pună la dispoziție cititorului doritor să se informeze în domeniul filologiei o serie de informații care să-l ajute să cunoască contribuțiile mai de seamă”.¹

● „În tot mai pronunțata evoluție spre rolul complex al jucătorului, căruia rigorile fotbalului modern îi pretind să fie capabil a rezolva la fel de bine misiunile de atac și apărare, era absolut normal ca și tactica de ansamblu, cea colectivă, să sufere esențiale modificări, tot în sensul modernizării, al creșterii rolurilor compartimentelor.”²

¹ *Ateneu*, an. II, nr. 4, p. 16.

² *Sportul*, 1975, nr. 8025, p. 2—3, C. 10.

● „Făcînd pe scurt această *trecere* în revistă a unităților de mișcare ce compun un dans, în special pentru a lămuri termenii pe care îi vom folosi ulterior, *trecem* la analiza...”¹

● „Consiliile de conducere ale acestor unități *nu sînt ajutate* să vadă în învățămîntul agrozootehnic *un ajutor* prețios în realizarea obiectivelor...”²

● „Este vorba aci de *înriurirea* acelor elemente care *au înriurit* și satele în întregime.”³

● „...*culegătorii* de melodii populare de pînă acum *au cules* în primul rînd...”⁴

● „Greu de suportat cu sentimentalism o *viziune* atît de crîncenă cum este *viziunea* lui... care *costumează* perfect tragedia realului *într-un costum* de...”⁵

● „*Cunoscînd* nivelul de *cunoștințe* ale elevilor...”⁶

● „A venit însă timpul ca să ne ocupăm mai atent de metodică muncii noastre, de *asigurarea* unor condiții care să *asigure*...”⁷

● „Prin ea... *înțelegea* să intre atît de adînc în *înțelegerea* textului...”⁸

● „Celelalte lucrări *se grupează* de la sine în trei grupe distincte...”⁹

● „Operetele — vorbesc despre cele vechi și *reușite* — aduceau pe scenă personaje care *reușeau* să ne capteze interesul.”¹⁰

● „Iată-ne ajunși la capătul unui semestru și, odată cu asta, la capătul unei etape care *ne obligă* să ne oprim puțin asupra felului cum și-au îndeplinit furnizorii de legume ai Capitalei *obligațiile* contractuale...”¹¹

¹ *Revista de etnografie și folclor*, 1963, nr. 3—4, p. 63.

² *România liberă*, 1964, nr. 6248, p. I.

³ *Revista de etnografie și folclor*, 1963, nr. 3—4.

⁴ *Ibidem*, 1965, febr. 6, tom. 10.

⁵ *Viața românească*, 1966, nr. 8, p. 111.

⁶ *Contemporanul*, 1966, nr. 16, p. 9.

⁷ *Munca*, 1967, nr. 6063, p. I.

⁸ *Viața românească*, 1968, nr. 9, p. 106.

⁹ *Ibidem*, 1968, nr. 7, p. 139.

¹⁰ *Magazin*, nr. 564 (Note și notițe).

¹¹ *Informația Bucureștiului*, 1968, nr. 4620 (*Respectarea contractelor — o datorie de onoare*).

B. Citate în care se repetă același cuvânt

● „Culegerilor fraților Arthur și Albert Schott, alcătuite în cea mai mare parte sub influența *culegerilor făcute* în Germania de frații Wilhelm și Jakob Grimm, le urmează numeroase *culegeri făcute* de cărturari români cunoscuți.”¹

● Regăsim aici reunite virtuțile evidente ale poeziei sale, originalitatea gândirii *poetice* armonizându-se cu forța de sugestie a concretului metaforic, cotidianul transfigurat cu vervă *poetică*, sau, așa cum își caracterizează, undeva, ea însăși travaliul *poetic*...”².

● „Și dacă *ironia* ușoară a *poetei* <...> nu permite tenta sentimentală în evocarea trecutului, e tot atât de adevărat că *ironia* nu dispare nici când *poeta* aduce în prim plan...”³

● „Succesul echipei feminine de baschet I.E.F.S. a produs o mare mulțumire în rîndul simpatizanților acestei *formații*, bucurîndu-se că și-au văzut *formația* favorită răsplătită...”⁴

● „...el consemnează prețuirea rodului muncii *antrenorilor* de juniori, atunci când aceștia ajung în vîrfurile ierarhiei sportive sub îndrumarea altor *antrenori* decît a celor...”⁵

● „...în tabăra cu *corturi* de la Voineasa <...>, elevii vor avea posibilitatea să învețe cum să instaleze un *cort*...”⁶.

● „Deoarece *ultrasunetele* oferă domenii largi de *utilizare* și încă sînt multe fenomene insuficient cunoscute, cadre didactice și studenți <...> participă în comun la un amplu program de studii și cercetări privind *utilizarea ultrasunetelor*.”⁷

● „Cine vizitează expoziția existentă în cadrul întreprinderii rămîne profund impresionat de aceste exemplare rare, realizate cu măiestrie de adevărații artiști care lucrează în

¹ Colecția „Biblioteca școlarului”, nr. 52, p. 11.

² *Viața românească*, 1966, nr. 2, p. 102.

³ *Ibidem*, p. 103.

⁴ *Sportul*, 1975, nr. 8025, p. 2-3, c. 4.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, 1975, nr. 8026, p. 2, c. 1.

⁷ *Știință și tehnică*, 1975, nr. 4, p. 7.

„cadrul atelierului de creație”¹ (Repetiția este cu atât mai puțin recomandabilă, cu cât avem de-a face cu un clișeu verbal).

● „...ne surprinde noutatea unghiurilor de vedere propuse de fiecare dată în vederea elucidării aceleiași mari probleme...”²

● „Pășind <...> la analiza volumului de versuri al lui <...>, constatăm ca o primă satisfacție nivelul artistic înalt pe care poetul îl atinge în majoritatea poemelor întrunite de data aceasta în volumul său”³.

● „Evoluția sub regim complex a poeziei românești din ultimii zece-cincisprezece ani în contact cu direcția modernă și de înaltă valoare a poeziei interbelice s-a finalizat în apariția unui număr relativ mare de cărți lirice foarte bune <...> cu accente adesea novatoare, în ansamblul peisajului liric”⁴.

● „Așa se face că multe dintre poemele ce le citim lunar, săptămînal sau zilnic, prin gazete sînt scrise într-un vocabular și într-o sintaxă ce ne evocă, în perfectă claritate, poezia anacreontică în diferite game, de la descriptivismul peisagist, la logoreea insațiabilă a cutărui autor de nesfîrșite poeme.”⁵

● „Ancorează < e vorba de scriitorul clasic englez Thackeray — n.n. > cităva vreme la revista umoristică «Punch», unde văd lumina tiparului curînd după apariția revistei primele lui lucrări”⁶.

● „Împletind informațiile geografice și istorice cu cele etnografice și politice despre Țările Române, el introduce în aceste capitole informații despre propria-i familie și despre sine însuși”⁷ < Se referă la Nicolaus Olahus — n.n. >.

● „Ne întrebăm, este oare normal ca în condițiile în care <...> să nu se asigure un minimum de condiții pentru ca ei să fie păstrați în bune condițiuni?”⁸.

¹ Ibidem, p. 29.

² Orizont, 1965, nr. 8, p. 45.

³ Ibidem, p. 63.

⁴ România literară, 1975, nr. 21, p. 5, C. 1.

⁵ Ibidem, p. 5, C. 3.

⁶ Cuvînt înainte la Bilciul deșertăciunilor de Thackeray, p. VII.

⁷ Gazeta literară, 1968, nr. 3.

⁸ Munca, 1969, nr. 6635 (Ajuns în plasa gospodinei, cartoful...).

● „....folosind <Panait Istrati — n.n.> exclusiv materialul lexical francez, a folosit în scrierile sale *cuvinte* și expresii românești puse direct în text sau traduse *cuvînt cu cuvînt*.”¹

● „...va trebui ca *activitatea* antrenorilor, să se situeze la un înalt nivel calitativ, pe măsura actualelor cerințe și pretenții ale *activității* fotbalistice internaționale.”²

— „Autorul se ocupă, pe rînd, atît de *scrierile* tipărite postum și traduse din franțuzește (limbă în care fuseseră redactate) de către V. Alecsandri, cît și de *scrierile* încredințate tiparului și apărute în timpul vieții scriitorului...”³

C. Texte cu reluarea unui verb

● „...și *ne dăm* seama de soliditatea pe care *a dat-o* acesta cercetărilor lingvistice...”⁴

● „Organizația limbii e un lucru atît de minunat, încît numai familiarizarea noastră cu ea și cu faptul că rînduirea *se face* în mod subconștient și a devenit mecanică, *ne face* să nu ne minunăm...”⁵

● „Asupra felului cum *s-a produs* inovația, cercetătorii sînt astăzi de acord că el *s-a produs* în etape...”⁶

● „În «*Indicativul*» alfabetic al localităților din România *este indicat* pentru Moldova numai satul Armeni, dar *nu se indică* nici un nume pentru Muntenia.”⁷

● „În acest fel *apare* vorbirea ritmată pe baza căreia *va apare* ulterior poezia...”⁸

● „Ca istoric *a denunțat* cu mari demonstrații documentare evoluția problemei agrare *denunțînd* exploatarea țărănimii.”⁹

● „S-a *arătat* mai sus că complementul indirect *arată* uneori atașarea de un subiect.”¹⁰

¹ România literară, 1970, nr. 35 (Literatură și limbaj).

² România liberă, nr. 8298, p. 3.

³ Viața românească, 1966, nr. 2, p. 162.

⁴ Sextil Pușcariu: Limba română, I, 1940, p. 3.

⁵ Ibidem, p. 14.

⁶ Studii și cercetări lingvistice, 1960, nr. 2, p. 191.

⁷ Ibidem.

⁸ Genul liric, Editura tineretului, p. 20.

⁹ Studii și cercetări de istorie literară și folclor, 1961, nr. 4, p. 742.

¹⁰ Limba română, 1961, nr. 5, p. 40.

● „...lexicul limbii române literare s-a îmbogățit atunci cu numeroase cuvinte noi <...>, iar sintaxa <...> s-a îmbogățit și a căpătat mai multă claritate și suplețe.”¹

● „Ovid Densusiașu — socotind că latina folosită de Miron Costin nu este latina clasică a autorilor români, ci latina bombastică a cronicarilor medievali — socotește că e o exagerare...”²

● „Vom încerca în cele ce urmează să parcurgem cele mai importante itinerarii parcurse de poezia lui...”³

● „...ne putem da seama care ar fi ordinea cea mai potrivită în contextul dat.”⁴

● „...ci propune o structură generală întregii lui creații de pînă acum, propunînd un sumar răsturnat...”⁵

● „Începînd de săptămîna trecută și-a început activitatea cine-clubul...”⁶

● „În cele ce urmează, vom încerca să delimităm, pe baza unui criteriu unic, ficcare din diatezele delimitate deja în «Gramatica» Academiei...”⁷

● „Poetă exclusiv de fantezie (eticheta vizează numai volumul de debut), are (autoarea) voluptatea imaginii, pe care uneori o folosește numai în sine, sensurile nemaifiind urmărite, vizîndu-se parcă o poezie lipsită de sînge.”⁸

● „Vă vom prezenta cîteva dintre informațiile furnizate de această sondă așa cum le prezintă cunoscuta publicație...”⁹

● „Sînt 400 de ani de cînd, retrăgîndu-se din viața publică, părăsind fastul și onorurile curții regale, Montaigne s-a retras în provincia sa și...”¹⁰

¹ Ibidem, 1964, nr. 5, p. 2.

² Studiu introductiv la ediția critică Miron Costin: Opere, Editura pentru literatură, 1965, p. XXXVII.

³ Gazeta literară, nr. 46 (504), p. VII, c. 3.

⁴ Presa noastră, 1966, nr. 7, p. 33.

⁵ Gazeta literară, 1967, nr. 16.

⁶ Contemporanul, 1967, nr. 42, p. 5.

⁷ Limba română, 1968, nr. 1, p. 5 (89).

⁸ Viața românească, 1968, nr. 6, p. 150.

⁹ Magazin, nr. 883, p. 5, c. 1.

¹⁰ România liberă, 1974, nr. 9291, p. II, c. 2.

Despre nici unul din pasajele citate nu se poate spune că respectiva repetiție ar avea vreo justificare din punct de vedere stilistic; dimpotrivă, prezența ei atestă — așa cum menționam — lipsa de preocupare a autorilor unor asemenea texte de a o evita, limba română literară avînd destule mijloace în această privință.

Să luăm, de pildă, ultimele trei citate și să vedem cum ar fi putut arăta ele, spre a scăpa de neajunsul amintit. S-ar fi putut spune, cred, astfel: „... (eticheta privește numai <...> și, vizîndu-se...“; „Vă vom înfățișa <...> așa cum le prezintă...“ și „renunțînd la viața publică <...> s-a retras în...“

Sigur, sînt și alte căi pentru a feri exprimarea de repetițiile nerecomandabile: una dintre ele este restructurarea formulării în unități de frază distincte, marcate printr-o punctuație fermă (*punctul* sau *punctul și virgula*), dacă, bineînțeles, propoziția simplă ori dezvoltată nu permite înlocuirea unuia dintre cuvintele reluate. Oricum, soluția aceasta ar izola cele două elemente lexicale identice sau aparținînd aceleiași familii de cuvinte și, astfel, impresia nefavorabilă, sub aspect stilistic, ar fi diminuată.

3. Pleonasmul

Ce se înțelege prin această lacună de exprimare — *pleonasmul* — arată destul de limpede aproape toate lucrările de specialitate, în materie, cu caracter normativ. Ea constă în „exprimarea de două ori a aceleiași idei, cînd o singură dată ar fi fost de ajuns“¹.

Curios este faptul că, deși numita imperfecțiune este ținta celor mai incisive ironii din partea celui care o observă, ea își face, totuși, destul de frecvent apariția — și nu numai în vorbirea liberă, dar și în scris, adică acolo unde este de presupus un mai mare control asupra formulării ideilor.

Cele mai multe dintre pleonasmе provin din faptul că, de obicei, sînt asociate două cuvinte, cu sens identic, dintre care

¹ Al. Graur: *Gramatica azi*, Editura Academiei R.S.R., 1973, p. 220.

numai unul pare a-i fi cunoscut autorului respectiv, altfel nu l-ar folosi și pe celălalt.

Se va vedea aceasta din următoarele pasaje desprinse din felurite periodice:

1. „...rețete și gusturi fistichii, care strică tradiția, exercită asupra-ne agresiunea de *poște* și *apetituri*“. Ar fi fost de ajuns să se spună ori numai *poște*, ori numai *apetituri*, căci amîndoi termenii exprimă același înțeles.

2. „Experiența este incontestabil un act de *temeritate* și de *curaj*.“ Dar, *temeritate* înseamnă *curaj*!

3. „Piesa, ingenios gîndită, desfășoară elementele micului univers din camera unui copil și dincolo de aceasta, în *lumea faunei* unei grădini zoologice“. „«Tradusă» mai pe românește, îmbinarea *lumea faunei*, obținem *lumea lumii* animalelor“.

4. „«*Steaua umană*» arde și-n moarte în *combustia* ideilor...“ *A arde în combustie* înseamnă — altfel spus — *a arde în ardere*, căci *combustie* = *ardere*.

5. „...sentimentul se *dezvăluie nud* sub vălul subțire al metaforei...“ Cînd ceva se *dezvăluie*, efectul acțiunii nu poate fi altul decît acela că obiectul respectiv ni se prezintă... *nud*, adică: *gol*!

6. „A avea sufletul curat este un *strigăt* pe care-l *clamează* cîteva zile înainte de moarte...“ *A clama* înseamnă: *a striga*.

7. „Perseverența și nemulțumirea de sine sînt apanajul disciplinei liber consimțite <...>, constituie unul dintre *blazoanele de noblețe*...“ Cele două noțiuni pe care le-am subliniat nu pot fi asociate în expresia respectivă, căci accepțiunea termenului *blazon* este *semn de noblețe*.

De observat că, în asemenea asocieri lexicale, unul dintre termeni e un neologism fie mai de mult pătruns în limbă, fie de proveniență mai recentă, dar, și într-un caz și într-altul, cu sensul necunoscut celui care îl întrebuințează.

Aceasta ar fi explicația apariției unor pleonasme de tipul celor citate. Am spus *explicația*, și nu *scuza* faptului cu evidente efecte dăunătoare asupra ținutei stilistice.

Curios este că se pot ivi asemenea greșeli prin asocierea a două cuvinte vizibil înrudite sub raport semantic, așa cum rezultă din citatele:

1. „Trăia într-o *lume populată* de convenții...”
2. „Lumea dezvăluită în cartea lui Heinrich Mann este o *lume* <...> *populată* de eroi și...”
3. „Filmul unei lumi în curs de desăvârșire, *lume* însă mistuită de contradicții și *populată* de atâtea fantome...”
4. „O nouă organologie a formei ce *populează lumea* cu cutii de rezonanță ale vibrațiilor inimii...”

În legătură cu aceste patru exemple, devine necesară precizarea că ele nu aparțin unuia și aceluiași autor — ceea ce arată cât de lesne pot fi imitate exemplele rele...

Sînt de semnalat situații și mai izbitoare: e vorba de enunțurile în care pleonasmul nu mai ia naștere prin disimularea neologică a unuia dintre termenii asociați — ca în prima serie de citate — ci se dezvăluie direct, fără... discreție, ca în aceste două exemple:

1. „Transmisia efectuată de pe stadion a cuprins, și de data aceasta, *erorile și greșelile* tipice care apar în asemenea relatări...”
2. „...pentru că *a fundat* estetica pe o *bază* filozofică nu speculativă, ci științifică...”

A spune: *erorile și greșelile* și, de asemenea, a atribui verbului *a funda* (= *a pune bază*) un complement exprimat prin termenul *o bază* înseamnă a nu mai putea vorbi nici de explicația pe care am găsit-o atunci cînd ne-am referit la unele dintre pleonasmurile celelalte semnalate mai înainte.

Sigur, în privința exprimării pleonastice sînt de formulat și alte observații. Cîteva dintre ele, deosebit de judicioase și de utile, au făcut obiectul unui comentariu special datorat acad. Al. Graur. Ele se referă, mai întîi, la categoria acelor formulări în care — cum se exprimă însuși autorul comentariului — „cuvîntul pus în plus este obligator”. Cu titlu ilustrativ, este citat acest exemplu din poezia lui Coșbuc: «Afară

ninge liniștit, în casă arde focul» însoțit de următoarea adnotare: „Era indispensabil să spună *în casă*, căci focul poate fi și *afară*; dar ar fi putut renunța la *afară*, căci știm cu toții că în casă nu ninge. Cum ar mai fi subliniat însă atunci opoziția între *atmosfera de afară* și *cea dinăuntru*? Mai grav este totuși alt aspect: cine putea să *ardă*, *dacă nu focul*? Și totuși, dacă ar fi spus numai *în casă arde*, sensul ar fi fost confuz, căci s-ar fi putut crede că e vorba de un incendiu”¹.

Nici începutul versului eminescian: „Cobori în jos...” nu este pleonastic, deși unii autori ai greșelii de care ne ocupăm îl invocă spre a se acoperi cu un nume de mare prestigiu artistic. „Cobori în jos” poate fi explicat — după cum notează acad. Al. Graur — „prin faptul că trebuia arătată limita coborișului, simplul *cobori* ar fi putut fi înțeles ca «ocupă pe cer un loc ceva mai puțin depărtat»”.

Referindu-se, apoi, la pleonasmul indiscutabil și inacceptabil, autorul comentariului descoperă cauza unora dintre ele în dorința de a vorbi pompos, și notează: „*Un procent de zece la sută*: formula a devenit aproape generală. Este evident că *un procent de zece* nu se spune (ar lăsa impresia de ceva ciuntit), dar în multe cazuri se poate zice numai *zece la sută*, fără *procent*. Mulți înlocuiesc pe *procent* cu *proporție*. Soluția este de cîrpeală, căci cele două cuvinte nu sînt destul de sinonime ca să se poată înlocui unul pe altul, deși aș zice că sînt destul de sinonime pentru ca să se simtă că *proporție* nu este decît un înlocuitor al lui *procent*. Pe aceeași linie, a stilului rapoartelor, se înscriu expresiile ca *am reparat un număr de trei mașini*, *am cheltuit o sumă de o mie de lei*, *au fost aleși în componența biroului* (componența biroului fiind chiar biroul)”.

Semnalez că pleonasmul a mai făcut obiectul unui articol publicat de acad. Al. Graur², articol din care desprind acest pasaj caracteristic pentru o întreagă categorie de exemple de tipul celui comentat: „Într-un fel s-ar putea numi pleonastică

¹ A se vedea articolul *Pleonasme*, în *Limba română*, 1969, nr. 2, p. 176.

² Vd. *Cronica limbii: Pleonasme și elipse*, în *România literară*, 1970, nr. 40.

și adăugarea unui complement direct pe lângă un verb intransitiv. Foarte des această greșală se face cu *a tergiversa*, verb de origine latină care înseamnă «a întoarce spatele», deci «a se codi». Corect se spune că cineva tergiversează; la ce se referă verbul, se înțelege din ceea ce s-a spus mai înainte. Totuși din ce în ce mai des se adaugă un complement, de exemplu: *tergiversarea proceselor*. Este evident că în acest caz, mai ales într-un titlu, verbul singur nu spune destul, dar nu s-ar supăra, cred, nimeni, dacă s-ar folosi românescul *a târăgăna*, care e tranzitiv“.

Din exemplele citate, rezultă că, în imensa majoritate a cazurilor, pleonasmul se produce fie din ignoranță, fie din dorința de a vorbi pompos. A nu cunoaște sensul unui cuvânt, când este vorba mai ales de neologismele relativ recent primite în limba noastră, nu constituie un lucru grav.

Grav este a-l folosi înainte de a te interesa asupra accepției pe care o are, căci am văzut ce se poate întâmpla.

4. Comparația și funcțiunile ei

După cum se știe, dintre mijloacele de expresie care conferă comunicării calități deosebite din punctul de vedere al valorii artistice și al sugestivității, *metafora* se bucură de o prețuire aproape inegalabilă.

Cercetătorii virtuților stilistice îi consacră, de preferință, studii, analizându-i mecanismul și relevându-i capacitatea de a potența impresiile, iar artiștii cuvântului — prozatorii și, mai ales, poeții — o cultivă pe scară întinsă.

Faima acestui procedeu al expresiei ne apare pe deplin îndreptățită, căci procesul de creație metaforică dezvoltă acel sentiment de aleasă satisfacție pe care îl dă descoperirea identității stabilite de artist între două obiecte sau realități substituibile, așa cum ele se reflectă într-o anume structură lingvistică. Imaginea dintr-un enunț cum este „ca un glob de aur, luna...” poate fi redată fie prin formula „globul de aur al lunii...”, fie — și mai esențial metaforic — prin „globul de aur al cerului”.

Esteticienii care au cercetat semnificația modalității lingvistice a metaforei i-au subliniat acesteia caracteristica fundamentală — și anume *funcțiunea sa unificatoare*, de vreme ce ea surprinde, în diversitatea aspectelor realității, identitatea de esență a lumii. Evident, nu alt sens exprimă, în fond, *termenii unei comparații*, care, după cum se știe, este expresia explicită a conținutului oricărei metafore.

Cel dintîi care a întreprins analiza *metaforei* a fost *Aristotel*. În *Poetica* sa, devenită celebră, el nu numai că dă o perfectă definiție a procedeului metaforic, dar, totodată, distinge formele ei variate, pe care le ilustrează cu exemple edificatoare.

Să urmărim această exegeză estetică datorită Stagiritului — și aceasta cu atît mai mult cu cît ea a stat la baza opiniilor exprimate de toți acei autori care, la rîndul lor, peste veacuri, s-au referit la procedeul expresiv al metaforei.

„Metafora¹ — precizează *Aristotel* — e trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la speță, fie de la speță la speță, fie după analogie”.

Vestitul estetician arată numai decît sensul tipurilor de metaforă menționate în definiție, dînd și exemplele cuvenite:

„Ce vreau să spun prin trecerea de la gen la speță, se poate înțelege din exemplul: „aci mi-a stat corabia”. Într-adevăr, „a sta ancorat” e unul din felurile de a sta. Pildă de trecere de la speță la gen e: „mii de isprăvi frumoase săvîrșit-a Odiseu”, unde „mii” are înțelesul de „multe” și e folosit de poet în locul termenului care înseamnă „multe”. De la speță la speță sînt trecerile: „sufletul luîndu-i-l cu bronzul” și „tăind cu bronzul neînduplecat”, în care pentru „a lua”, poetul întrebuițează „a tăia”, iar pentru „a tăia”, „a lua”, amîndouă cu înțelesul de „a ridica” ceva.

„Trecere după analogie e de cîte ori, într-o serie de patru termeni, cel de al doilea se găsește cu cel dintîi în același raport ca al patrulea față de cel de al treilea. În acest caz, în locul celui de al doilea se va putea întrebuița al patrulea și, în locul celui de al patrulea, al doilea. Cîteodată, poeții mai adaugă și termenul la care se referă cuvîntul înlocuit prin

¹ *Aristotel: Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de M. Pippidi, Editura Academiei R.S.R., 1965.

metaforă. Ca să dau o pildă, cupa e pe lângă Dionysos cum e scutul pe lângă Ares. Poetul va putea dar numi cupa „scutul lui Dionysos” și scutul „cupa lui Ares”. Sau, tot așa, bătrînețea într-o viață e ceea ce-i seara într-o zi. Se va putea dar spune, în loc de seară, „bătrînețea zilei”, sau cum face Empedocle, în loc de bătrînețe „seara vieții” sau „amurgul vieții”.

Aristotel pătrunde și mai adînc în procesul creației metaforice rezultat din „analogie”, altfel spus din „comparație”, precizînd:

„Pentru cîte unul din termenii analogiei se poate întîmpla să nu existe un nume al lui, propriu, și metafora totuși să se facă. A împrăstia sămînța, bunăoară, se zice „a semăna”; pentru „a împrăstia văpaia soarelui” nu există cuvînt. Cu toate acestea, ideea se găsește cu soarele în același raport ca semănatul față de sămînță, de aceea se și spune: „semănînd dumnezeiasca văpaie”.

„Acest soi de metafore mai pot fi folosite și altminteri: atribuind, anume, unui obiect oarecare numele metaforic, dar tăgăduindu-i unele din calitățile lui specifice. Ca și cînd cineva, vorbind despre scut, i-ar zice nu „cupa lui Ares”, ci „cupa fără vin”.

După analiza pe care am citat-o și care face obiectul capitolului XXI al *Poetice*, Aristotel revine și în capitolul următor, subliniind superioritatea expresivă a metaforei față de alte cîteva procedee stilistice, mai obișnuite:

„Dintre toate, singur el (darul metaforelor) nu se poate învăța de la alții, și e și dovada unei fericite predispoziții: căci a face metafore frumoase înseamnă a ști să vezi *asemnările dintre lucruri*” (subl. ns.), cu alte cuvinte: *a compara și a stabili trăsăturile identice ale fenomenelor*.

Concentrate, observațiile filozofului grec asupra formelor și funcțiunilor metaforei sînt cît se poate de revelatoare. Vorbind, totodată, despre *analogie*, recte, despre *comparație*, el dezvăluie, în esență, mecanismul aceluia spirit asociativ pe care îl presupune expresia artistică a acestei modalități stilistice — în ea rezidînd însuși nucleul germinativ al metaforei.

Folosirea uneia sau a alteia dintre cele două modalități stilistice — metafora și comparația — este impusă de însăși

natura comunicării, de înseși formele gândirii și ale fanteziei, Aceasta vrea să spună că, într-un anume context, apariția unciă se dovedește mai adecvată decât a celeilalte.

Cu atât mai oportună ni se pare această precizare cu cât unui interpret ai valorilor lingvistice expresive, pornind de la considerentul că metafora prin conciziunea enunțului — calitate în care, potrivit opiniei lor, se află izvorul încântării artistice, înclină, când, pur și simplu, nu le ignoră, să minimalizeze însușirile stilistice ale comparației.

Numai că analiza acestei modalități de expresie — avem în vedere analiza obiectivă, ferită de orice prejudecată — ne-o descoperă, prin multitudinea atributelor ei de structură și formă, ca fiind, deopotrivă, un instrument de cunoaștere și o sursă a delectărilor estetice nu mai prejos decât acelea iscate de metaforă.

Când definim comparația ca pe un instrument de cunoaștere — prin aceasta îi atribuim o funcțiune cu dublă finalitate: pe de o parte, primul său termen trimite gândirii și sensibilității noastre imaginile unei narațiuni, ale unei descrieri, ale unei portretizări, sau ale unor judecăți de valoare propriuzise, iar, pe de alta, al doilea termen aduce în câmpul cunoștinței noastre fie date extrase din observarea fenomenelor naturii, fie idei legate de viață aparținând celor mai diferite domenii de activitate ale omului.

Cu alte cuvinte, în afară de contribuția acestor date și idei la reprezentarea cât mai fidelă și mai nuanțată a imaginilor înfățișate în primul plan al comparației, cuprinsul celui de-al doilea termen reprezintă el însuși o poartă larg deschisă spre feluritele înfățișări și sensuri ale unei lumi ce ni se prezintă revelatoare.

Comparația ne apare, așadar, de două ori interesantă: o dată, prin ceea ce ne comunică direct primul dintre termeni, iar a doua oară, prin ceea ce ne dezvăluie, în sine, celălalt factor al său, care, își împrumută elementele constitutive din largă sferă de reflecții, reacții și observații ale omului în relațiile lui cu natura și cu societatea.

Așa se explică, de pildă, importanța deosebită pe care Camil Petrescu o acordă comparației, căreia îi încredințează

un rol de seamă în întreaga sa operă. Cărui considerent se datorează faptul? Să încercăm a găsi răspunsul acestei întrebări, pornind de la concepția scriitorului asupra funcțiunii și calităților limbii.

Camil Petrescu atribuie limbii rolul de mijloc de expresie, însușirile ei esențiale fiind: *corectitudinea gramaticală, flexibilitatea sintactică și precizia*.

Aci, ne interesează să aflăm ce înțelege scriitorul nostru prin *precizie*. Iată una din precizările sale, în această privință: „Proprietatea expresiei este o calitate indispensabilă artistului adevărat și omului de știință în înțelesul superior al cuvântului. Ea este piatra filosofală a îndemînării. Câmpul ei este nelimitat într-atît încît știința se mai definește în logica modernă și ca o limbă precisă”.

Reținînd această opinie, ne dăm mai bine seama de ce Camil Petrescu acordă comparației — după cum vom avea prilejul să dovedim — o atît de mare importanță. Nu este, oare, ea — comparația — prin cel de-al doilea termen al său — mijlocul de a da un plus de precizie ideii exprimate prin primul termen al formulei?

Se poate spune că acest procedeu stilistic vine în ajutorul precizării înseși a comunicării — lărgindu-i sau adîncindu-i sensul. El corespunde necesității de a da cuvîntului întreaga lui forță expresivă. Concentrată, prin transferul de semnificații, metafora oricît de rafinată — sau, tocmai de aceea — ridică o barieră în calea sesizării plenare și spontane a mesajului, căci *ermetismul* ei existent în imensa majoritate a cazurilor, nu poate fi tăgăduit.

Departate de noi gîndul de a contesta originalitatea atîtor metafore, care, după cum se susține și se dovedește nu o dată ca atare, declanșează satisfacția descoperirii tîlcului ascuns. Că această identificare a semnificației din expresia metaforică uneori nu e lesnicioasă, dată fiind incongruența termenilor substituiți — acesta este iarăși un lucru știut.

Făcînd, de pildă, elogiul *metaforei*, a *cărei superioritate expresivă față de comparație* o subliniază de mai multe ori, Remy de Gourmont¹ nu-și poate stăpîni entuziasmul în fața

¹ *Le Problème du style*, Mercure de France, ediția a VI-a, 1938.

unui pasaj ca acesta: „Devant la moitié orientale du firmament humide, la mère des vaches a fait la lumière, elle s'est répandue elle-même de plus en plus large, remplissant les seins du père et de la mère“.

Iată și comentariul criticului francez: „Qu'un poète dise *les vaches* pour les nuages, parce que les nuages nourrissent la terre de leur pluie, comme les vaches, l'homme de leur lait, et qu'il appelle l'aurore la *mère des vaches*, à cause que le ciel oriental est souvent nuageux le matin, c'est un effort dont nos littératures sont à peine capable depuis un siècle. Ceci n'est-il pas de la poésie d'aujourd'hui même?“

Da, aceasta este una dintre poeziile moderne, dar caracteristica ei nu este nici întotdeauna nici cu exclusivitate aceea a unui metamorfism de tipul celui pe care îl ilustrează exemplele citate de autorul *Problemei stilului*. Căci întrebarea căreia trebuie să i se răspundă — fiindcă ea vizează însăși rațiunea de a fi a comunicării ideilor și sentimentelor — este aceasta: cîți dintre cititori întîlnind într-un text *vacile cerului* și *mama vacilor* vor deduce că în prima formulă este vorba de *nori*, iar în cea de-a doua — de *auroră*?

Sînt asemenea șarade metaforice de natură să asigure acea *precizie a expresiei* de care vorbea Camil Petrescu? Și — orice s-ar zice — nu o slujește oare comparația într-un grad mult mai înalt?

Nu e în intenția noastră — subliniem aceasta încă o dată — de a opune comparația — metaforei, pentru a releva supremația celei dintîi asupra celeilalte din punctul de vedere al conturării ideilor cu o cît mai mare exactitate. E numai vorba de a scoate în evidență una din caracteristicile esențiale ale comparației — în raport cu acea funcțiune metaforică potrivit căreia revelarea sensului se realizează, de regulă generală, în creația cultă, rafinată, cu dificultate.

Dar, să revenim la opiniile lui Camil Petrescu asupra rosturilor pe care le are de îndeplinit comparația în expunerea gîndirii și a stărilor afective.

Există în romanul *Patul lui Procust*, printre acele *note* din subsolul paginilor — *note* cu care scriitorul obișnuia să

însotescă textul literar propriu-zis — una cum nu se poate mai revelatoare sub raportul celor ce ne interesează pe noi aici.

În *nota* respectivă, ni se dezvăluie demersurile pe care scriitorul le-a făcut pe lângă unul din personajele romanului — personaj ascuns sub inițiala X și identificat în cele din urmă — pentru a-l determina să aștearnă pe hîrtie impresiile și observațiile sale asupra lumii și vieții. De ce acest îndemn?

Se va vedea din citat: „De multe ori am stăruit pe lângă el să scrie, fiindcă nu numai că *da în convorbire acea impresie unică de trăire adevărată* (s.n.), dar, din ceea ce știam despre viața lui, despre legăturile lui <...>, mi se părea că ar da la iveală lucruri de un interes documentar puțin obișnuit... I s-a părut atît de absurdă propunerea mea <...> că nici n-a vrut să stea măcar de vorbă. «Eu și scriitor? De ce glumești în modul acesta?» Într-o zi, însă, pe cînd eram amîndoi prin fața Cercului Militar, a trecut pe lângă noi o fostă artistă a Teatrului Național, o stagiară angajată aproape în fiecare an, căci exaspera pe directori prin tot soiul de intervenții, și tot în fiecare an, sistematic eliminată, căci într-adevăr n-avea aproape nimic comun cu arta, și nu îndeplinea măcar nici acel minimum social care îngăduie menținerea în cadrele acestei instituții chiar fără talent. A devenit livid. — O vezi pe asta, pe femeia aceasta cu rochia roșcată? Și s-a întors făcîndu-mă și pe mine să mă întorc. Am ridicat din umeri a nedumerire, dar n-am spus că o cunosc, ca să aflu vreo taină, care altfel nu mi-ar fi fost poate mărturisită. — Nu, dar ce e cu ea? A rămas îngîndurat, tulburat și nu mi-a răspuns nici cînd am repetat întrebarea, mereu frămîntat de amintirea lui... A reluat abia cînd trecusem de Teatrul Național, ca să ocolească orice lămurire. — E prea lung și prea complicat. Am crezut că mi se oferă prilejul căutat de multă vreme. — E ceva așa de extraordinar, într-adevăr. — Poate că nu, poate că da, nu știu... Sînt ca și bolnav, din asta, de o lună de zile. Un adevărat subiect de roman... S-a întors brusc spre mine: Ai iubit vreodată? Și fără să mai aștepte răspunsul, frîngînd ceva din el: Patru generații dintr-ai mei n-au gîndit cît mă frămînt eu de o lună. Am căutat să exercit asupra lui

presimțea care mai niciodată nu dă greș în lumea profană. — Poate că m-ar ispiti să-l scriu eu — romanul ăsta — dacă-l socoți atât de interesant. — Haide atunci la Șosea (era prin septembrie), să luăm masa și să-ți povestesc toată întâmplarea. Am refuzat molatec. — Nu, dacă mi-o povestești, nu mi-e de nici un folos. Subiecte mi se oferă toată ziua. Nu-i scriitor căruia să nu i se ofere aproape cotidian subiecte. «Extraordinar. Am să-ți povestesc cazul meu!... să vezi!... Ai putea să scoți un roman!...» Dacă vrei să-mi fii cu adevărat de folos, povestește-mi totul în scris. Mai mult decât întâmplarea, însăși, care nu poate fi mai extraordinară, orice ai spune, decât un război, m-ar interesa amănuntele, mai ales cadrul, atmosfera și materialul întâmplării... Firește, că nu-ți cer decât o redare, însă e nevoie să fie cât mai amănunțită... Pe urmă eu voi preface totul într-un roman (Și spunând asta mințeam, căci nu mă gândeam chiar să scriu un roman). Eram mereu frământat, de vederea lui dinăuntru. — Ai să fii surprins... — Nu știu; să vedem. Vrei să-mi faci acest mare serviciu? Povestește net, la întâmplare, totul ca într-un proces-verbal. (Căci, cu adevărat, bănuiam mai interesante decât întâmplarea însăși, alunecăturile din condei, digresiile). A suris pe gânduri, descurajat, dar era atât de prins de împrejurare, că pe urmă m-a luat de braț. — Ascultă, am să fac și asta... Deși mă întreb dacă nu ai să arunci ce scriu eu la gunoi. — Îmi vei fi de folos numai dacă îmi vei da material, cât mai mult, chiar când ți-ar părea încărcat ori de prisos, fii prolix, cât mai prolix. *Folosește, când vrei să te explici comparația* (subl. ns.). Încolo nimic“.

Anume am recurs la un extras mai lung din *nota* pe care autorul romanului *Patul lui Procust* o așează în subsolul a trei pagini, ca să reiasă rolul atribuit de Camil Petrescu *comparației*. În: „Folosește când vrei să te explici comparația“ se enunță însăși caracteristica fundamentală ce revine acestei modalități de expresie în *domeniul cunoașterii* căci *a explica* înseamnă propriu-zis a proiecta lumini revelatoare asupra unor fenomene ce se refuză cunoașterii depline în prima lor apariție nu o dată fulgurantă.

Pentru a face pe deplin explicită ideea noastră, să ne oprim, cu titlu ilustrativ, la un exemplu, căci constatarea aceasta va primi numeroase atestări de-a lungul întregii desfășurări a expunerii de față.

Există în povestirea lui Gala Galaction: *Gloria Constantinii* — capodoperă a genului, atât prin dozarea elementelor compoziționale cât și prin rafinamentul mijloacelor expresive la care autorul face apel — o scenă de o rară frumusețe prin finețea descripției: întâlnirea dintre cei doi „eroi” ai nuvelei aflați într-o postură ferită prin simțul discreției în evocarea ei de ceea ce ar fi putut s-o facă impudică.

Iată pasajul: „După ce s-a uscat în lumina roșie și caldă a soarelui culcat pe orizont, Constantin s-a îmbrăcat pe jumătate și s-a întins în covercă... Era gata să adoarmă. (Crăiu-Nou se ridică, subțire și fiu al visului, peste imensitățile aurii, roz-albe și albastre.) Dar sări din așipeala lui, căci rădățele și bălăriile foșniră și o formă albă trecu prin sîngele amurgului. Era Frusina care venea să se scalde. Constantin a rămas amortit, căci toată puterea i s-a strîns deodată în inima care s-a zbatut să-și rupă frînele. Frusina a aruncat pe nisip cearceaful de pe umeri, și apoi, lăsînd să-i alunece de vale rochia în chip de sac, pe care o avea, apăru strălucitoare ca, din teacă, o lamă de Toledo. Și cu o mișcare de Diană cercetătoare și atentă care-și ridică arcul, își ridică brațele în dreptul sînilor, iar cu creștetul, greu de casca părului, atinse, pe raza ochilor lui Constantin, cornul de argint al lunii...”

Asocierea formei albe a eroinei, mai întîi, cu o strălucitoare lamă de Toledo, apoi cu Diana, evocată în mișcările ei pline de grație, conferă întregii descripții a tabloului un aer de noblete, care, după cum remarcam, o ferește de efectul alunecării pe panta vulgarității.

Fără îndoială, impresia aceasta vine din distincția elementelor cu care este comparată eroina, în nuditatea sa: lama de Toledo (trasă din teacă, mișcare pandantă cu ivirea formei albe prin căderea rochiei în chip de sac) și zeița Diana, care — ele însele — sugerează sfere independente de noțiuni concomitent cu reflexul lor de lumini primite de imaginea exprimată prin primul termen al comparației.



Dintr-odată, imaginația și reflecția noastră sînt solici-
tate, pe de o parte, să prefigureze chipul frumoasei eroine,
iar pe de altă parte să pătrundă într-o lume de noțiuni cînd
ale culturii și civilizației omului — prin lama de Toledo —
cînd ale metaforei — prin portretul Dianei.

Adresîndu-se reflecției noastre, prin noutatea conținutu-
lui pe care îl poartă cel de-al doilea termen al său, compara-
ția atinge, concomitent, sensibilitatea noastră, prin iradiațiile
ei artistice nutrite de însuși caracterul revelator al asocia-
țiilor.

Se va vedea aceasta cu prisosință, cînd analiza noastră
se va opri, îndelung, asupra varietății tipurilor și semnifi-
cațiilor ei.

Înainte, însă, de a aborda acest aspect, socotim ca nefiind
lipsită de interes o trecere în revistă — fie și rapidă — a opi-
niilor formulate de unii reprezentanți ai literaturii și ai cri-
ticii românești asupra comparației.

A. Opinii

TITU MAIORESCU

- Cel dintîi care — teoretic — acordă, la noi, o atenție
specială comparației este Titu Maiorescu în studiul intitu-
lat *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*. Por-
tînd de la constatarea că, pentru a exista o poezie în genere,
fie epică, fie lirică, fie dramatică este nevoie ca, prin cuvîn-
tele ei, să deștepte imagini sensibile în fantezia auditorului,
criticul cercetează „mai cu de-amănuntul“ — după cum se
pronunță însuși — mijloacele expresiei poetice. După ce
subliniază importanța alegerii cuvintelor și a personificărilor,
Titu Maiorescu se oprește ceva mai mult asupra *compara-
țiunii*, a cărei funcțiune o enunță astfel: „Un obiect al gîn-
dirii se pune în paralelă cu altul, care trebuie să fie sensibil
și cu cît această paralelă este mai nouă și mai frapantă, cu
atît imaginația este silită a-și construi figurile sensibile
cuprinse în cuvinte“¹.

¹ Titu Maiorescu: *Critice*, I, Editura Socec, p. 24.

Și, pentru a ilustra modul în care comparația își exercită funcțiunea artistică, criticul citează o serie de exemple pe care le-a desprins fie din poezia străină (Goethe, Heine, Hugo), fie din cea română (Bolintineanu: „Ca un glob de aur luna strălucea”, „Mihai mîndru vine iară, / Falnic ca un stîlp de pară”).

Demn de remarcat este faptul că Titu Maiorescu nu face nici o distincție între comparație și metaforă, amintindu-le pe amîndouă în același capitol, citînd exemple cînd pentru una, cînd pentru alta. La un moment dat, se oprește asupra celor două calități pe care le consideră absolut indispensabile unei *comparații* izbutite: *noutatea și justetea*, făcînd această observație referitoare la unele poezii din epocă: „Toate amantele poezilor noștri sînt ca o floricică sau ca o steluță sau ca amîndouă în același timp (lucru mai greu de închipuit), toți prinții, toate aniversarele, toate «zilele mărite» sînt ca o stea mare, și toate impresiile poetice se deșteaptă cînd cîntă filomela”. Concluzia criticului? Iată-o formulată într-un pasaj în care cele două mijloace de sensibilizare a imaginilor *metafora* și *comparația* sînt puse încă o dată pe același plan: „Rămîne acum la tactul limbistic al poetului de a simți care *metaforă* (subl. ns.) se poate întrebuița cu succes și care a încetat de a mai fi *comparațiune* (subl. ns.) sensibilă și prin urmare trebuiește pentru un timp sau cu totul depărtată sau cel puțin modificată în poezie” (*Op. cit.*, p. 26).

Este absolut evident că în concepția lui Titu Maiorescu *metafora* și *comparația* nu au a-și disputa întîietatea în ceea ce privește capacitatea lor de „a sensibiliza gîndirea obiectelor”. Calitatea și a uneia și a celeilalte rezidă în respectarea celor două condiții deja amintite: *noutatea și justetea*.

Din acest punct de vedere acordul nostru cu opinia criticului este total. Unde ne deosebim de observațiile sale este punctul în care acestea limitează sfera de acțiune a *comparației* și *metaforei* pentru obținerea efectului artistic exclusiv la domeniul poeziei propriu-zise. Se știe însă cît de întinsă este raza de acțiune a *metaforei* și a *comparației* în domeniul general al literaturii de imaginație — fie poezie, fie proză.

Adevărul potrivit căruia „*poetul* (subl. ns.) nu mai poate întrebuința toate cuvintele limbii simplu, așa precum sînt admise astăzi pentru însemnarea obiectelor gîndirii lui, ci trebuie sau să le illustreze cu epitete mai sensibile, sau să le învieze prin personificări, sau să le materializeze prin comparațiuni, în orice caz însă să aleagă dintre toate cuvintele ce exprimă aproape același lucru pe acele care cuprind cea mai mare doză de sensibilitate potrivită cu închipuirea fantaziei sale” (*Op. cit.*, p. 17); adevărul acesta raportat de critic, și prin exemplele analizate, la arta versului este tot atît de valabil pentru oricare dintre formele creației beletristice.

Precizarea noastră nu reduce, însă, cu nimic din justetea opiniei criticului, potrivit căreia atît *metafora* cît și *comparația* sînt elemente lingvistice menite să *deștepte imaginea sensibilă și să coloreze schema palidă a cuvîntului prin cea mai energică viziune*.

C. DOBROGEANU-GHEREA

Merită să ne rețină atenția și observațiile pe care C. Dobrogeanu-Gherea le face — fie și în treacăt — asupra comparației. Ele se găsesc cuprinse în studiul *Poetul țărănimii* consacrat, după cum se știe, creației poetice coșbuciene.

De obicei, obiectul investigației pe care o întreprinde Dobrogeanu-Gherea asupra operelor literare este de ordin tematic. Ceea ce îl interesează în mod special sînt conținuturile de idei și sentimente ale scriitorului cercetat și numai arareori se oprește asupra formelor verbale în care ele sînt încorporate. Atunci cînd o face, analiza sa nu merge de regulă generală prea mult în profunzime, limitîndu-se la formule de tipul acestora¹: „și frumoasa poezie se sfîrșește cu următoarele versuri minunate” (p. 256), „Cetînd această frumoasă poezie” (p. 257), „toate aceste sentimente sînt zugrăvite cu multă putere și perfect adevăr” (p. 263), „Cît

¹ Citez din volumul *Studii critice*, vol. III., ediția I, „Viața românească”.

de puternic și adevărat"! (p. 264) exclamă criticul după câteva versuri pe care le citează.

O singură dată el se oprește mai stăruitor asupra modalităților stilistice și aceasta se întâmplă tocmai în privința *comparației*. Popasul acesta îl face chiar în studiul său mai amplu despre poezia lui George Coșbuc și observațiile sale sînt cu atît mai interesante cu cît ele privesc și una din speciile metaforei — anume, personificarea — prezentîndu-ni-se asupra acesteia și unele considerații de ordin teoretic.

Dar, să vedem, pe concret, cum se manifestă judecățile de valoare ale criticului — fie că este vorba de *comparație*, fie că se referă la *personificare*.

Vom desprinde, mai întîi, un pasaj caracteristic din comentariul asupra poeziei *În miezul verii*, comentariu în care criticul, potrivit procedurii sale, analizează elementele de conținut ale creației, evocîndu-le astfel: „E amiază, vara. Toată natura pare a fi adormit sub razele dogoritoare ale soarelui. Doarme calea dintre lanurile de grâu, scînteind sub soare ca o pînză, dorm cîmpii arși de soare, doarme culmea, valea, lunca-i goală, la fîntînă e pustiu, nici o frunză nu se mișcă." Și după ce redă, în felul arătat, „atmosfera" poeziei, criticul citează strofa:

„Și e liniște pe dealuri
Ca-ntr-o mănăstire arsă:
Dorm și-arinii de pe maluri¹
Și căldura valuri-valuri
Se revarsă".

Criticul intervine cu alte glose asupra ambianței evocate de poezia coșbuciană pe care el o analizează, reproduce încă trei strofe, după care notează: „Aceasta e o adevărată amiază de vară la sat. Cu ce putere e redată natura întrecăgă, adormită sub arșița soarelui. Ce adevărată și fină audiție artistică arată Coșbuc prin acest *zumzet de albine* care curge

¹ Dintr-o evidentă greșeală de transcriere sau de tipar, în strofa citată de critic versul acesta este redat astfel: „Dorm și-arinii de pe dealuri".

într-una parcă „din adîncul firii pline de repaos“. Acest *zumzet de albine*, prin el însuși ne dă senzația zilei fierbînti de vară“. Și, apoi, deodată, referindu-se la prima strofă citată, criticul exclamă: „Ce puternică e *comparația* (subl. ns.) liniștei dogoritoare a satului cu *mănăstirea arsă*: într-o mănăstire e de obicei liniște, dar încă într-o mănăstire arsă!“

Trecînd la altă poezie din care reproduce două strofe, criticul comentează în maniera sa caracteristică: „Acesta e cadrul minunat, grandios. În două strofe de la urmă e redat însuși tabloul — starea sufletească a poetului. Poetul ar voi ca lumea să fie a lui, s-o sfarme sub picior ca pe un păhar și să se prindă de piept cu Dumnezeu. Aceste strofe — tablou sînt mult mai slabe decît cele dintîi — cadrul“.

Și criticul explică numai decît de ce finalul poeziei îi apare ca nerealizat sub raport stilistic: „Imaginea întîia conține *comparația lumii cu un păhar* (subl. ns.), o comparație slabă, nepotrivită; imaginea a doua: a se prinde de piept cu Dumnezeu, e prea pretențioasă“.

Străbătînd mai departe poezia lui Coșbuc, Dobrogeanu-Gherea observă că ea apelează „prea des chiar“, în zugrăvirea naturii, la procedeul *personificării*. (Comentatorul nu folosește de-a lungul studiului său termenul *metaforă*.) Subliniind aceasta, criticul trece de îndată la expunerea principiilor care — după părerea sa — trebuie să guverneze funcțiunea *personificării*.

Pasajul în chestiune interesează și din punctul de vedere al opiniei criticului cu privire la însăși structura comparației — fapt care ne determină să-i facem loc în toată întînderea lui. Iată-l: „Procedeul acesta al personificării are multe neajunsuri. Primul și principalul e că e nefiresc, are ceva artificial, voit, în el. Al doilea neajuns, care izvorăște din cel dintîi, e marea dificultate artistică a întrebuintării acestui procedeu. Acest nefiresc și această dificultate se explică foarte ușor. În personificările artistice ca și în comparații există doi termeni diferiți: unul — ceea ce e de personificat și altul ceea ce personifică. Acești doi termeni însă sînt foarte diferiți și chiar trebuie să fie cît se poate de deosebiți, căci de acolo atîrnă plăcerea noastră estetică

și aceste obiecte atît de deosebite trebuie să se personifice unul pe altul: de aici nefirescul și dificultatea.

„Ca să pricepem mai bine, să luăm o pildă: Codrul e personificat printr-un om viteaz, cu o forță uriașă. Imensa deosebire între codru și om, oricît de viteaz ar fi acesta, nu cere dovedire, e prea evidentă. Aceste două obiecte, care intră în personificarea artistică, trebuie să aibă unul sau mai multe caractere comune și numai aceste caractere comune permit personificarea artistică. În cazul nostru, ceea ce va fi comun codrului și omului viteaz e, spre pildă, puterea și rezistența la loviturile vrăjmașe, puterea de rezistență a codrului împotriva intemperiilor naturii și a omului împotriva intemperiilor vieții. Dar, oare, odată precizat caracterul comun, poetul poate să i se încrează și să urmeze, fără grijă compararea și personificarea artistică? Desigur că nu. Așa, în exemplul nostru dacă omul viteaz ar doborî pe adversarul său cu o lovitură puternică de pumn sau de picior, el prin asta și-ar manifesta puterea și vitejia; dacă însă codrul, personificat printr-un viteaz, ar da un pumn sau un picior uraganului cu care se luptă, ar fi grotesc și ridicol.“

„Prin această personificare s-ar întuneca mai întîi caracterele distinctive ale codrului uriaș, care are întindere mare în spațiu, pe urmă s-ar evoca în conștiință în mod evident și brutal marea deosebire între cei doi termeni de comparație: prin pumnul codrului s-ar învedera de-odată toată deosebirea dintre om și codru și problema artistului e tocmai contrară: anume de a ne face printr-o iluzie artistică să uităm pentru moment toate deosebirile atît de strigătoare și să ne concentrăm atenția numai asupra caracterelor comune.“

În acest punct al expunerii sale, criticul introduce o idee potrivit căreia ni se prezintă — fără a fi numit ca atare — însuși mecanismul de elaborare a metaforei:

„Idealul artistului ar fi ca din doi termeni ai personificării să creeze prin sinteză artistică un al treilea, în care s-ar topi caracterele comune lor, care n-ar fi deci nici unul din cei doi termeni, fiind totodată și unul și altul. Și, în de-a lungul întregii creațiuni artistice nu trebuie să fie vreo notă falsă, o comparație neabilă, care ne-ar aduce în con-

știință deosebirea mare între termeni, pentru că atunci vraja e pierdută, iluzia necesară dispare și întreaga creație e compromisă. În schimb, dacă artistul reușește să învingă toate aceste dificultăți, atunci plăcerea noastră estetică e cu atât mai mare. Pentru că învingerea dificultăților e unul din principiile plăcerii estetice în general, iar în personificările artistice, în special, de aceea tocmai trebuie ca termenii personificării să fie cât se poate de deosebiți: nu se personifică un codru printr-un crîng nici invers" (*Op. cit.*, p. 299—301).

Trecînd peste aparenta contradicție care rezultă din expunerea citată de noi și care constă în faptul că, la început se subliniază caracterul *artificial, voit, în el, al personificării*, pentru ca apoi să ni se demonstreze că, bine mînuit, procedeul poate *produce plăcerea estetică*, vom reține ideea că atât comparația cât și modalitatea de metaforizare analizată de critic își ating scopul *numai dacă țin seama de firescul elementelor asociate și dacă ele au cât mai multe caractere comune*.

Titu Maiorescu enunțase principiul asupra firescului prin ceea ce el a numit *justețea* comparației (implicit, deci, a *personificării*, a *procesului metaforizării*, în general).

Cît privește principiul ca elementele comparate sau contopite într-un al treilea termen să aibă cât se poate mai multe caractere comune — el nu ni se pare a constitui o condiție sine qua non.

O sumedenie de exemple privind atât comparația, cât și personificarea (metafora, în genere) arată că deseori pentru a-și justifica apariția e destulă asemănarea unei singure „trăsături.”

Interesant de observat, acum, este cum aplică Dobrogeanu-Gherea propriile-i principii la poezia coșbuciană. Așa cum am menționat deja, el este mai puțin atent la aspectele stilistice — dar, cu toate acestea, uneori se oprește fie la un epitet, fie la o formulă ce i se pare mai expresivă. Acesta este cazul, mai special, al sublinierii unor personificări din poezia coșbuciană. Pe unele criticul le acceptă, considerîndu-le reușite. „Astfel — remarcă el — cît de gin-

gașă, șagălnică și frumoasă în poezia *Vîntul* e personificarea vîntului prin flăcăul cu blonde plete ce se joacă cu fetele în luncă, le trage de mîneacă, li se joacă în păr, le sărută.

În treacăt fie spus, dacă ar fi să ținem seama de principiul potrivit căruia o comparație sau o personificare își legitimează existența artistică numai dacă obiectul personificat și cel ce personifică au cît mai multe caractere comune, n-am putea primi ca justificate aprecierile elogioase ale criticului — căci poetul nu ne dezvăluie decît o singură trăsătură comună vîntului și flăcăului în personificarea realizată — anume aceea — și nici ea adevărată în toate detaliile — potrivit căreia și unul și celălalt „se joacă cu fetele în luncă, le trage de mîneacă, li se joacă în păr, le sărută”.

Dar — spuneam — alteori, exegetul supune focului criticii sale alte personificări. Aceasta este, bunăoară, situația unei strofe din poezia *Seara*, strofă pe care criticul, deși n-o reproduce, o găsește nerealizată.

Versurile coșbuciene în discuție sînt acestea:

„Roșii, ca o lună nouă,
Ai tu hainele subțiri,
Lungi și fără-mpodobiri.
Iar pe tîmplele-amîndouă,
Porți, strălucitori de rouă,
Trandafiri”.

Iată, acum, și comentariul criticului: „Cînd poetul compară roșul cerului de la asfințit cu hainele roșii ale fetei, mai merge; dar cînd compară roșul mai întunecat de la marginea orizontului cu trandafirii fetei de la *tîmplele amîndouă* (subl. autorului), apoi aceasta nu merge deloc...”

Și de ce „nu merge deloc”? „...pentru că — declară criticul — roșul mai întunecat de la marginea de cer e despărțit tot prin roș, mai deschis, pe cînd trandafirii de la tîmple vor fi despărțiți prin părul de pe cap și această prozaică imagine ne e adusă în cunoștință prin cuvintele poetului *tîmplele amîndouă*”. Ceva mai departe criticul explică nereușita comparației și prin faptul că „între trandafirii de pe tîmplele fetei

și roșul orizontului, culoarea roșie e *unicul caracter comun*" (subl. ns.)

Desigur, supusă unei analize călăuzite de atare riguroase criterii pentru a stabili conformitatea la realitate — orice comparație și orice metaforă nu rezistă — oricât de numeroase ar fi caracterele comune dintre elementele asociate sau substituite unul cu altul.

De reținut, totuși, interesul cu care criticul — chiar dacă numai sporadic — analizează unele creații poetice din unghiul de vedere al comparației și al personificării, nemanifestându-și preferința pentru una sau pentru alta.

G. IBRĂILEANU

Opinia criticului de la Iași, G. Ibrăileanu, în privința comparației și a relațiilor acesteia cu metafora reiese destul de clar dintr-un studiu despre povestirile lui Creangă¹, studiu care începe astfel: „Creangă n-are metafore. Un însemnat critic și filolog francez, Remy de Gourmont, observînd că Homer n-are metafore, explică această particularitate stilistică prin primitivitatea ilustrei epopei elenice (*Problèmes du style*)². Primul stadiu al inteligenței «figurative» este comparația...”

Se naște întrebarea: comparația să fie, în adevăr, primul stadiu al inteligenței „figurative”?

Pentru a ne lămuri în privința aceasta, să ne adresăm achizițiilor științifice referitoare la originile limbajului uman. Nu va fi nevoie să adîncim această problemă — datele ei fiind îndeobște cunoscute; vom aminti numai acele concluzii ale cercetărilor care pe noi aci ne interesează în mod deosebit.

Este vorba, în primul rînd, de rolul *onomatopeelor* în procesul formării limbii. Demnă de reținut este observația pe care o consemnează A.G. Spirkin în studiul său despre *Originea limbii și rolul ei în formarea gîndirii*³. După ce se

¹ *Studii literare*, Editura tineretului, 1957.

² Titlul corect al lucrării lui Remy de Gourmont este *Le problème du style*.

³ A se vedea culegerea de articole: *Linguistică generală*, Editura științifică, 1963.

amintește că „în orice limbă modernă există un număr destul de mare de cuvinte a căror natură onomatopeică se simte încă precis la auz“, autorul studiului citează în acest sens, — cu titlu ilustrativ — o listă extrem de lungă de substantive și verbe. Să reținem, și noi, doar pe unele dintre ele: *tunet*, *a tuna*, *a şuiera*, *a şușoti*, *a bubui*, *a bombăni*, *a bizii*, *a gîlgîi*, *a mîrîi*, *a clocoti*, *a scrișni*, *a țăcăni*.

„Toate aceste cuvinte — se precizează în articolul citat — sînt cuvinte uzuale, larg răspîndite; ele exprimă noțiuni curente, care după toate probabilitățile s-au fixat în vocabularul de bază al omului încă din timpurile cele mai îndepărtate <...>. Onomatopeea presupune denumirea în prealabil a obiectelor și fenomenelor, pe baza distingerei unui semn caracteristic al obiectului dat, care a impresionat auzul omului primitiv“ (*loc. cit.* p. 38).

Dar, se va spune, poate, că sfera acțiunii onomatopeelor a fost limitată la acele obiecte și fenomene care puteau produce sunetele strict propriu-zise. Fără îndoială, aceasta a fost, la început, realitatea obiectivă. Dar, potrivit principiului asociației caracteristice gândirii umane, complexul sonor care reflectă imitativ una dintre caracteristicile obiectului „s-a răspîndit — subliniază autorul studiului — asupra întregii clase de obiecte asemănătoare, constituind un mijloc de reflectare generalizată a lor“ (*idem*). Nu rezidă oare, în aceasta însuși mecanismul formării metaforei? Cu alte cuvinte, nu avem de-a face, pe baze asociative, cu fenomenul transferului de sensuri, propriu metaforei? Fără îndoială că da. Pornind de la caracteristicile unor fenomene ale naturii, omul va fi caracterizat, de pildă, prin *a tuna* și *a fulgera* manifestările de mînie ale unui semen — creînd, astfel, fără a-și da seama de aceasta, o metaforă. Va fi spus, poate, la un moment dat despre același semen că, stăpînit de furie, *bubui* ca *tunetul*, dînd naștere, tot fără să știe, unei comparații. Care dintre cele două modalități de comunicare se va fi ivit mai înainte? Mai curînd metafora, decît comparația, așa cum demonstrează încărcătura figurativă a mai tuturor cuvintelor care exprimă mișcarea, acțiunea. Cînd spunem *vîntul suflă*, sensul verbului nu pornește de la observarea unui fenomen fiziologic al

omului? Dar, în formula *cineva mirîie*, nu recunoaștem un sens devenit figurat, prin transfer metaforic?

Nu intenționăm a duce mai departe analiza procesului de formare a limbii, — un fapt este unanim recunoscut de cercetătorii dezvoltării fenomenului lingvistic și anume acela că unul din factorii cu rol esențial în lărgirea sferei semantice a cuvintelor îl constituie capacitatea omului de a stabili o legătură asociativă între reprezentări, ceea ce determină transferurile de sensuri lexicale, acestea concretizându-se fie în metafore, fie în comparații.

Concluzia ce trebuie reținută este aceea că ambele modalități expresive s-au ivit concomitent și că deci nu numai comparația aparține „primitivității limbajului”.

E. LOVINESCU

Deosebit de interesante sînt reflecțiile lui E. Lovinescu asupra poeziei pe care, spre deosebire de Titu Maiorescu, el o lua în sensul larg al noțiunii, și „a cărei funcție principală e de a transforma în întregime limbajul noțional în limbaj sugestiv”¹. Reflecțiile respective aparțin unui capitol în care este înfățișată dubla funcție a limbii: noțională și sugestivă și în care este demonstrat adevărul că „pe lângă valoarea sa de semn convențional al unei noțiuni, orice cuvînt mai e și depozitarul unei mari cantități de virtualități și de sugestii, dictate de sonoritate, de anumite particularități strict individuale și aproape neccunicabile” (*loc. cit.* p. 146). Aceeași distincție avea s-o facă, doisprezece ani mai tîrziu, Tudor Vianu, în primele pagini ale scrierii sale *Arta prozatorilor români*, apărută în 1941, pagini care, nu numai prin titlul lor *dubla funcție a limbajului* amintesc de studiul lui Lovinescu, ci prin însăși natura distincției stabilite între limbajul „tranzitiv” și cel „reflexiv” — sau, ca în lucrarea *mutația valorilor estetice*: noțional și sugestiv. Citînd din Eminescu unele versuri, iar din Racine: „la fille de Minos et de Pasiphaé”, Lovinescu sublinia: „Funcția limbii nu e unică, ci dublă: cînd

¹ *Istoria literaturii române contemporane* (Mutația valorilor estetice — Concluzii), vol. VI, Editura „Ancora”, 1929.

zicem *casă*, *masă*, *Minos*, *Pasifae* etc., exprimăm, negreșit, în primul rînd, o serie de noțiuni: o casă limitată la elementul său esențial, o Pasifae redusă la rolul ei mitologic de femeie nepotolită. E prima funcție *noțională* sau *socială* a oricărei limbi, de transmisiune a cugetării în elementele ei simple și reale... În afară însă de această funcție elementară, oarecum socială, limba mai are o altă funcție mult mai complexă și mai variabilă, și anume o funcție de sugestie. Pe lângă simple noțiuni comune tuturor, cuvintele *casă*, *Pasifae* etc. conțin, fie singure, fie mai ales în topica lor, o serie de sugestii schimbătoare și personale. Și limbajul în rostirea sa uzuală poate conține, după cum vom vedea, sugestii, dar adevărata funcție de sugestie își găsește realizarea în expresia artistică și, cu deosebire, în poezie, în înțelesul larg al cuvîntului“.

Cunoscînd sau nu unghiul de vedere lovinescian asupra celor două funcțiuni ale limbajului, Tudor Vianu enunța (în studiul citat) aceeași distincție, argumentînd în felul următor: „O ecuație matematică, o lege mecanică, o formulă chimică sînt fapte lingvistice menite prin structura lor să se împărtășească oricărei inteligențe omenești. Ele nu sînt limitate nici de caracterul național al limbilor, nici de felul particular al tendințelor și sensibilității celui care le înregistrează. Cînd spun de pildă că „suma unghiurilor unui triunghi este egală cu două unghiuri drepte“ sau cînd afirm că „corpurile se atrag în raport direct cu masa și în raport indirect cu pătratul distanței lor“, construiesc un fapt de limbă care se poate transmite oricărei inteligențe omenești, dar care nu comunică nimic despre mine însumi. Prin această aserțiune relativă la raportul dintre lucruri nu transpare nici un reflex din intimitatea psihică a vorbitorului. Oricine vede însă că nu același este cazul unui vers de Eminescu sau Racine. Valoarea de circulație a unor asemenea fapte de limbă este cu mult mai restrînsă. Răsunetul reținut din intimitatea spirituală care le-a proiectat este însă nemăsurat mai puternic. Transivitatea lor este mărginită; reflexivitatea lor este infinită“.

Identitatea punctelor de vedere este evidentă și nu e nevoie a insista mai mult.

Să ne întoarcem, deci, la demonstrația lovinesciană asupra disocierii amintite și să reținem sublinierile care privesc în mod special obiectivul lucrării noastre — anume acela de a reliefa *funcțiunile comparației*.

După cum se va vedea, Lovinescu nu atribuie — ca și Maiorescu — uneia sau alteia dintre cele două modalități expresive: *metafora* și *comparația*, vreo notă de superioritate.

Iată, în această privință, un pasaj caracteristic: „În centrul acestei noi forme de limbaj, a limbajului sugestiv al poeziei, ca mai evident stă, desigur, imaginea, metafora, a cărei valoare, cel puțin în arta modernă, nu rezidă, după cum arată și Paulhan¹, în precizarea noțională, în materializarea gândirii, ci, dimpotrivă, în imprecizie, în inexactitate, în puterea ei crescută de sugesție. Lucrul e evident, ținând seamă de faptul că aproape nici o comparație (și prin urmare nici metafora, întrucât e o comparație amputată de unul din termenii ce se compară) nu implică suprapunerea exactă, completă a celor doi termeni de comparație, ci numai suprapunerea unor note mai mult sau mai puțin esențiale; așadar, chiar când o comparație precizează și materializează o *noie* esențială, anulează de la sine o altă serie de note. A numi, de pildă, «viperă» o femeie, — înseamnă a suprapune numai nota vicleniei sau a primejdiei, eliminând toate celelalte note contradictorii” (*loc. cit.*, p. 151).

Și pentru a demonstra că „valoarea de sugesție a unei imagini e cu atât mai puternică cu cât imaginea este mai depărtată de obiectul pe care vrea să-l reprezinte”, Lovinescu, citează, ca prim exemplu, din *Venere și Madonă* de Eminescu, o comparație:

„Venere,

Braț molatec ca gândirea unui împărat poet”,

comentînd: „moliciunea concretă a brațului este redată prin moliciunea mult mai abstractă dar mai plină de sugesție a „gândirii unui împărat poet”.

¹ În lucrarea sa: *La double fonction du langage*.

Efectul comparației eminesciene se produce nu numai prin ceea ce observă criticul: calitatea ei rezidă și în elementul de surpriză, în ineditul asociației. Dar, despre natura și atributele comparației vorbim în alt loc al capitolului de față. Popasul pe care l-am făcut lângă pasajele din *mutația valorilor estetice* a urmărit evidențierea interesului viu pe care E. Lovinescu îl acordă *comparației* în constituirea valorilor artistice ale expresiei verbale.

TUDOR VIANU

Efectul estetic fie al metaforei, fie al comparației — ca forme de exteriorizare a gândirii — depinde, în măsură hotărâtoare, de forța expresivă a fiecăreia dintre ele.

Încercarea de a atribui metaforei o mai mare capacitate de reprezentare a realității morale sau a celei exterioare decît îi este proprie comparației rămîne iluzorie, în fața exemplelor cîte pot fi invocate spre a demonstra și opinia contrară.

Nu lipsesc aprecierile care susțin că superioritatea metaforei ar consta în conciziunea ei. Însușindu-și acest punct de vedere, Tudor Vianu¹ citează dintr-o lucrare a lui E. Elster, *Prinzipien der Literaturwissenschaft* (*Principiile științei literare*) următorul pasaj: „Forma eliptică a metaforei redă conținutul spiritual într-o formă mai concisă și corespunde, mai degrabă decît forma dezvoltată, scopului pe care îl urmărește aperseptia estetică, adică scopului de a îmbogăți și adînci gândirea. Exprîmîndu-ne cu aceleași cuvînte, dar eliminînd termenii intermediari de la sine înțeleși, obținem cu această prescurtare a expresiei un anumit farmec estetic”.

Comentînd această idee, Tudor Vianu (*op. cit.*, p. 94) precizează: „Plăcerea conciziunii metaforice este asemănătoare cu aceea pe care o resimțim atunci cînd înțelegem unul din așa-numitele cuvînte de spirit, care dealtfel sînt și ele foarte adeseori metafore, plăcerea unei destinderi. Cuvîntul de spirit este totdeauna fragmentul exprîmat al unui proces intelectual care trebuie completat. Cîtă vreme fragmentul nu este completat, spiritul se găsește într-o stare de tensiune.

¹ *Despre stil și artă literară*, Editura tineretului, p. 93.

Cînd fragmentul este completat și înțelesul, rămas obscur pînă la un moment dat, se lămurește, spiritul trăiește o stare de destindere, plăcută ca toate eforturile izbutite, eliberările etc."

Și pentru a ilustra cele afirmate, criticul recurge la acest exemplu: „Un copil care băuse pentru întâia oară sifon este întrebăat cum îi place acest lichid. Copilul răspunde: *Are un gust de picior amorțit*. Asistența rămîne o clipă nedumerită, dar deodată veselia generală salută observația copilului ca pe un excelent cuvînt de spirit. Sifonul produce pe suprafața limbii înțepături asemănătoare cu acelea pe care le resimte cineva căruia îi amorțește piciorul. În loc să exprime direct senzația sa, copilul o exprimase prin substituție metaforică și termenul articulat produsese veselia generală, sentimentul plăcut al destinderii, numai atunci cînd el s-a putut întregi cu fragmentul neexprimat, cu termenul acoperit al comparației subînțelese."

Trebuie să remarcăm că observația citată este judicioasă, numai că în enunțul amintit nu avem de-a face cu o *substituție metaforică*, de vreme ce el conține ambii termeni puși în relație, ci, pur și simplu, cu o *comparație* de un anumit tip: *Sifonul are un gust ca de picior amorțit*. Elipsa elementului sintagmatic ca din exemplul dat nu-i răpește acestuia însușirea de *comparație*. Numai dacă exemplul ar fi sunat: *Gustul de picior amorțit* am fi avut în față o metaforă în adevăratul sens al cuvîntului.

Comentatorul făcea, așadar, fără să vrea, în pasajul citat, elogiul *comparației* — al acelui tip de comparație care se poate dispensa de unul sau de altul dintre cuvintele de legătură *ca*, *precum*, *la fel ca* etc.

Acceași este situația dacă ne vom referi la un alt pasaj citat de asemenea de Tudor Vianu (*Arta prozatorilor români*, Editura contemporană) din nuvela *Nucul lui Odobac* de Emil Gîrleanu.

Iată pasajul: „Satul Arșițeni e așezat într-o văgăună; casele lui mărunțele și albe, ghemuite una-ntr-alta, se văd, de pe muchiile dealurilor dimprejur, ca niște ouă într-un cuibar. Pămîntul arșițenilor e nisipos și sterp; iarba crește

atît de rară încît, în loc să îndulcească vederea, pătează, ca o pecingene, fața galbenă a locului. Doi-trei copaci se înalță, istoviți, cu crengile rare, cu frunzele străvezii care aștern pe jos, vara în amiază, o umbră destrămată ce mărește și mai mult setea de răcoare. Dar, ca lucru de neînțeles, ca o minune, se ridică pe dealul lutos și sterp despre răsărit, un nuc strașnic, bătrîn de cîteva sute de ani, copac lacom care sugă parcă tot suculecul locului dimprejur, prin miile de rădăcini, ale căror vițe nu mai încap sub pămînt, și ies, să afîrne despletite, ca niște cozi, afară.

Din trunchiul gros să nu-l cuprindă trei oameni, muncit, întors și încremenit ca într-un spasm, se desfac două ramuri vînjoase ce merg încleștate ca niște brațe, pînă sus, apoi deodată se izbesc una de alta în lături, improșcînd fiecare sute de mii de crengi ce se unesc într-un frunziș negru, cîrnos, ca un aluat de fiere. Și pînă departe se împrăștie mirosul amar al frunzelor, miros ce ametește pe cutezătorul adăpostit la umbra ce acoperă, ca un vestmînt negru, întreaga coastă de deal.

Iată acum și comentariul cu care Tudor Vianu însoțește pasajul citat: „Remarcabila descriere, constituită pe un contrast puternic, folosește în prima ei parte, acolo unde ni se evocă sterilitatea aparentă a terenului, notația rapidă și enumerativă, în vreme ce în a doua ei parte, unde nucul e vrăjit privirilor noastre, trăsăturile se adună în ample construcții sintactice, deopotrivă cu bogata clădire de ramuri și frunze a nukului. Toate *metaforele* (subl. ns.) acestei ultime părți sînt împrumutate dinamiceii vieții, încît acolo unde ne-am fi așteptat la evocarea unui aspect, primim sugestia unei «lupte».”

După cum se poate observa,¹ pasajul adus în discuție e marcat, prin excelență, de apelul scriitorului la modalitatea expresivă a *comparației*. În prima parte — mai scurtă — a descrierii, „casele ghemuite una-ntr-alta, se vîd, de pe muchiile dealurilor dimprejur, *ca niște ouă într-un cuibar, iarba, care crește atît de rară, pătează ca o pecingene fața galbenă a locului*. Cît privește partea a doua, cu elemente descriptive mai multe, *comparația* abundă: nucul se ridică pe dealul

lutos ca lucru de neînțeles, ca o minune, vițele lui nu mai încap sub pământ și ies afară să atîrne despletite, ca niște cozi, iar din trunchiul lui, «muncit, întors și încremenit ca într-un spasm» se desfac «două ramuri vînjoase ce merg înțeleștate ca niște brațe»; frunzișul e «negru, cărnos, ca un aluat de fiere», iar umbra nukului acoperă ca un vestmînt negru întreaga coastă a dealului”.

Impresia produsă de tabloul evocat se amplifică, așadar, prin sugestivitatea acelor imagini cu care fantezia creatoare a scriitorului asociază lucrurile văzute. Elementele obiective ale peisajului dobîndesc, astfel, prin planul adiacent al comparațiilor, un plus de mișcare și de relief expresiv în sensibilitatea cititorului.

Se poate, deci, aprecia, întemeindu-ne chiar pe exemplele aduse în discuție, că farmecul artistic nu este mai puțin propriu desfășurării ample a elementelor unei comparații decît conciziunii metaforice.

Dealtfel, în alt loc al lucrării citate la început (p. 62), autorul recunoaște chiar faptul că nu orice substituie metaforică fiindcă ar reprezenta o formulă concentrată este, prin ea însăși, înzestrată cu funcțiunea sensibilizatoare. „Desigur — ni se spune — cînd Lenau vorbește o dată, evocînd aspectul în mod treptat, dînd loc la o succesiune de forme ale vechilor timpuri, versurile sale n-au dobîndit nici un fel de calitate sensibilă. Cine-și poate reprezenta oare niște visuri împietrite?”

Atunci, dacă este vorba ca sentimentele să devină, prin expresie, mai vii, mai sensibile, aceasta ni se pare a fi mai lesne de obținut prin reprezentările concrete pe care comparația le poate pune în mișcare.

Evident, ca și metafora (însuși exemplul citat din Lenau este edificator), comparația declanșează efectul artistic în funcție de capacitatea ei revelatoare, de ineditul și justetea reflecției pe care ea o cuprinde în stabilirea relațiilor dintre fenomenele intrate în cîmpul observației.

„Metafora — arată, în esență, Tudor Vianu (studiul citat, p. 89) — surprinde apropierea dintre lucruri și apare ca o

primă formă a generalizării, sesizată nu prin operațiile intelectului, ci prin intuițiile fanteziei”.

Această observație poate fi raportată și la caracteristicile comparației, cu precizarea că aceasta ia naștere deopotrivă *prin operațiile intelectului și prin intuițiile fanteziei.*

O metaforă cum este *miresmele crinului strigară* poate surprinde spiritul nostru prin originalitatea fanteziei creatoare a imaginii care scapă totuși logicii funcționării sensorului, de vreme ce nu se poate dovedi că „efluviile crinilor ar putea lucra deopotrivă asupra simțului olfactiv ca și asupra celui acustic”, dar o comparație cum este aceasta: „Aș vrea să spun ceva, dar gândurile s-au depărtat de mine că trebuie să le trag ca pe niște balonașe captive, căroră dându-le liberă sfoară, s-au ridicat și s-au lipit de tavan” (*Camil Petrescu: Patul lui Procust*, Editura Eminescu, p. 52) captivează deopotrivă în chip spontan imaginația și inteligența cititorului, încântat de noutatea asociațiilor ce i se oferă.

Puterea de plasticizare a unui anumit moment de vacuitate cerebrală exprimată prin comparația cu *niște balonașe captive ridicate și lipite de tavan* ni se pare de un efect estetic mult mai viu și mai pregnant prin imaginea concretă sugerată decât dacă ideea ar fi recurs la modalitatea substituirii metaforice, în care caz autorul ar fi spus: „Aș vrea să spun ceva, dar balonașele captive ale gândurilor s-au depărtat de mine...”

Aș zice chiar că elementul de surpriză, în această eventualitate, ar fi dispărut. Incomparabil mai sensibilă, și, deci, mai apropiată spiritului nostru ne apare imaginea gândurilor risipite, evocată prin asemănarea ei cu un aspect concret al realității — preferabil fiind, deci, procedeul analitic al expresiei și nu cel sintetic sau al *conciziunii*.

Observația noastră, se înțelege, nu privește generalitatea cazurilor, fie că e vorba de metaforă, fie că avem în vedere comparația; ea privește numai cazul exemplelor citate, căci a conferi dreptul de superioritate a uneia dintre modalitățile menționate asupra alteia ar însemna o interpretare eronată a fenomenelor stilistice.

Atît metafora cît și comparația operează cu mijloace proprii asociative în reflectarea realităților și numai forța inventivă a celui care le dă naștere poate imprima uneia sau alteia marca însușirilor celor mai alese. Există — s-ar putea spune — o competiție a aptitudinilor celor două procedee de exteriorizare a gândirii, succesul deschis fiecăreia în întrecerea declanșată revenind acelei forme care poartă, într-un grad mai înalt, darurile de fantezie, de inedit și de adevăr lingvistic cu care creatorul a înzestrat-o.

Studiul analitic al comparației și al metaforei, arată, cu maximum de evidență, că nu se poate vorbi, din principiu, de preeminența calităților uneia dintre ele.

LUCIAN BLAGA

Să ne oprim, în sfîrșit, asupra observațiilor lui Lucian Blaga privind atît metafora, cît și, implicit, comparația (În capitolul *Geneza metaforei* din studiul *Geneza metaforei și sensul culturii*, Editura Fundația pentru literatură și artă, București, 1937).

Subliniind, la rîndul său, caracteristica metaforei care constă în „transferul de termeni de la unul asupra celuilalt“, Blaga face, mai întîi, precizarea că „o operă de artă, și în general o creație de cultură, mai au în afară de stil și o „substanță“: „De substanța unei opere de artă, a unei creații de cultură, ține tot ce e materie, element sensibil sau conținut ca atare, anecdotic sau de idee, indiferent că e concret sau mai abstract, palpabil sau sublimat“. Autorul analizei distinge, apoi, între „substanța lucrurilor reale din lumea sensibilă“ și „substanța creațiilor care nu posedă o semnificație și un rost prin ea însăși“ și care reprezintă „un precipitat, ce implică un transfer și o conjugare de termeni, ce aparțin unor regiuni sau domenii diferite“. Să reținem, în treacăt, ideea că, deopotrivă cu metafora, și comparația se constituie din termeni „ce aparțin unor regiuni sau domenii diferite“.

În temeiul distincției stabilite, Blaga atribuie, așadar, substanței creațiilor artistice un aspect „metaforic“ rezultat tocmai din „transferul termenilor“. Demonstrația, în adîncime, a ideii pornește de la cele două grupuri de metafore „plasti-

cizante“ și „revelatorii“ pe care gânditorul român le identifică în practica limbajului.

Să urmărim trăsăturile caracteristice fiecăruia dintre cele două tipuri de metafore — așa cum ele sînt desemnate în studiul amintit — și aceasta cu atît mai mult cu cît nu puține dintre însușirile stabilite de autor obiectului analizat aparțin comparației înseși.

„Metaforele plasticizante — notează Blaga — se produc în cadrul limbajului *prin apropierea unui fapt de altul*, mai mult sau mai puțin asemănător, *ambele fapte fiind de domeniul lumii date, închipuite, trăite sau gândite*“ (subl. ns.)

Să reținem că în acest enunț avem însăși definiția comparației și să urmărim, mai departe, expunerea ce ne interesează. „În realitate — continuă autorul — nu plasticizăm un fapt prin alt fapt, ci expresia incompletă a unui fapt prin expresia altui fapt“. Este definită aci tocmai funcțiunea esențială a comparației, căci doar cel de-al doilea termen al acesteia încearcă a reliefa mai sugestiv, mai pregnant, sensul, rămas incomplet exprimat, al primului termen. „Metaforele acestea — ni se spune mai departe — sînt destinate să redea cît mai mult carnația concretă a unui fapt, pe care cuvintele pur descriptive, totdeauna mai mult sau mai puțin abstracte, nu-l pot cuprinde în întregime <...>. În raport cu faptul și cu plenitudinea sa, metafora plasticizantă vrea să ne comunice ceea ce nu e în stare noțiunea abstractă, generică, a faptului.“

Pornind de la constatarea că metafora încearcă să anuleze „dezacordul fatal dintre concret și abstracțiune“, Lucian Blaga emite opinia potrivit căreia geneza modalității de expresie metaforică „e un moment non-istoric, care ține de geneza constituției spirituale «om» ca atare“, că ea „ține definitiv de ordinea structurală a spiritului uman“ și că „descrierea, analiza și explicarea ei, fac împreună un capitol de antropologie“. În felul acesta este respinsă concepția în virtutea căreia origina metaforei ar fi o problemă de sociologie sau de istorie.

Lucrul acesta va rezulta și mai clar din analiza pe care autorul o întreprinde asupra celui alt tip de metafore — așa-

numite „revelatorii”. Prin ce se deosebesc acestea de metaforele „plasticizante”? Iată răspunsul: „Cîtă vreme metaforele tip I (cele «plasticizante») nu sporesc semnificația faptelor, la care se referă, ci întregesc expresia lor directă, cuvîntul ca atare, metaforele tip II (cele «revelatorii») sporesc semnificația faptelor înșile la care se referă”. Trebuie să spunem că distincția pe care o stabilește Blaga între metaforele „plasticizante” și cele „revelatorii” nu ni se pare convingătoare. Înseși exemplele pe care le citează pentru fiecare dintre cele două categorii pot servi drept argument pentru a susține că deosebirea menționată nu e justificată de faptele înseși. Cu titlu ilustrativ, să reținem, la întîmplare, cite unul dintre exemplele citate de autorul studiului pentru cele două tipuri de metafore.

Iată, mai întîi, un exemplu de metaforă „plasticizantă”: „Pe uliți, subțire și-naltă/ploaia umblă pe cataligi”; iată, acum, și o metaforă „revelatoare”: „Cenușa ingerilor arși în ceruri / ne cade fulguind pe umeri, și pe case”.

Sensul metaforic al celor două exemple este identic: în primul dintre exemple, nu avem de-a face cu ceea ce autorul numește „o tehnică compensatorie”, care „nu e chemată să îmbogățească faptul”, căci imaginea „cataligelor” pentru a sugera ploaia „subțire și înaltă” îmbogățește „faptul în sine”, la fel ca și cealaltă metaforă din categoria celor „revelatoare”.

Dar să nu insistăm mai mult asupra acestei chestiuni, căci ea iese propriu-zis din obiectivul cercetării noastre. Vom reține din observațiile lui Blaga două idei care ni se par pe cît de noi și interesante, pe atît de judicioase: în primul rînd, concepția că modul metaforic „s-a iscat deodată cu omul”, că, deci, „n-a apărut în cursul evoluției sau al istoriei umane” (el fiind „logic și real” anterior istoriei), și, în al doilea rînd, că metafora „nu plasticizează numai niște fapte în măsura cerută de deficiența numirii și expresiei directe”, ci ea „suspendă înțelesuri și proclamă altele”.

Nu este, oare, în fond, acesta mecanismul însuși al comparației? De bună seamă că da — așa cum, dealtfel, va reieși din însăși examinarea formelor diferite ale comparației.

B. Prezența comparației în stilul criticilor români

O cercetare a stilului unora dintre cei mai prestigioși exponenți ai criticii românești scoate în evidență apelul larg pe care ei — indiferent de opinii — îl fac la serviciile comparației, în propriile lor expuneri.

O astfel de cercetare furnizează, totodată, argumentul decisiv pentru a demonstra că nu numai creației artistice îi este proprie — conform unei alte prejudecăți — comparația, ci și literaturii de idei.

Este firesc, dealtfel, ca spiritul asociativ care guvernează universul comparației să-și afirme, nu mai puțin, prezența în limbajul conceptelor propriu-zise și ca efectele funcțiunii lui laborioase să se exprime în forme fie strict științifice, fie de esență artistică, după vocația și temperamentul autorului.

● Ne vom opri, întâi, la stilul lui Titu Maiorescu. Există, în volumul al II-lea al *Critice-lor* sale un mic studiu, un eseu — am zice, cu un termen mai nou, — în care autorul emite unele interesante opinii cu privire la ceea ce el însuși numește *cunoașterea omului*. Paginile care conțin observațiile criticului poartă titlul *Din experiență*. Ele se numesc astfel căci — ni se spune — *cunoașterea omului* („un lucru așa de neapărat trebuincios și încă de o trebuință crescîndă cu sporirea tuturor relațiilor omenești”) nu se poate dobîndi „afară de micul ajutor al unor culegeri de maxime și aforisme și poate al unor romane și drame, decît prin propria experiență”.

Referindu-se, într-un anume punct al expunerii, la *cauza proprie a greutății de a ne cunoaște unii pe alții*, autorul eseului o identifică în următorul fapt primordial al vieții sufletești: „miile și sutele de mii de impresii, de cugetări, de simțiri, de emoțiuni, ce au trecut și trec prin capul unui om și-l caracterizează în individualitatea sa, nu sînt niciodată în totalitatea lor prezente în conștiința lui actuală, ci stau în cea mai mare parte întunecate și ascunse în sufletul său, în memoria lui. În conștiința lui actuală stă pe primul plan al atențiunii o singură idee, pe lângă ea se asociază, însă în al

doilea și al treilea plan, încă vreo câteva altele, poate până la șapte: toate celelalte, sutele de mii, de care dispune acest om în diferitele momente ale vieții sale rechemându-le din memorie, stau în fiecare moment dat ascunse, nu încap în prea strîmta conștiință actuală, ci rămîn în afară de lumina ei: și nu numai că stau ascunse pentru observatorul străin, ci stau ascunse pentru însuși individul care le are și care se miră adeseori singur de curioasa lipsă de idei și de emoțiuni ce și-o constată uneori în propria lui conștiință".

După ce expune astfel „fenomenul”, criticul, pentru a-i face mai clară înțelegerea, recurge la o comparație cu elemente pe cît de minuțios descrise, pe atît de sugestive. El zice: „În această «îngustime» a conștiinței, sufletul omului (pentru a varia celebra comparare a lui Platon) seamănă unei imense colecții, cu mii și mii de felurite obiecte, ascunsă într-o peșteră întunecoasă, în care n-ai putea pătrunde cu altă lumină decît cu un mic felinar blindat, al cărui focar strîmt ar arunca un mănunchi subțire de raze asupra cel mult șapte obiecte deodată. Dacă astfel vrei să-ți dai seama de cuprinsul și valoarea acelei colecții, trebuie să plimbi succesiv micul cerc luminos de la unele obiecte la altele, să observi cu luare-aminte pe cele principale, și cine știe, dacă în aceste condiții vei avea vreodată timpul necesar ca să-ți faci o idee despre totalitatea colecției”.

Și criticul adaugă numaidecît, subliniind, implicit, o caracteristică structurală a comparației: „Dealtminteri, compararea, *ca toate comparările* (subl. ns.), este în parte nepotrivită: căci nu cercul luminos al conștiinței se plimbă de regulă generală peste feluritele stări sufletești, ci el pare a fi nemișcat, și, din contra, stările sufletești par a ieși din întunericul memoriei sau a se forma din întîmplătoria înconjurime externă și a trece în mișcare succesivă prin strîmta lumină a conștiinței”.

După cum se știe, același volum al *Critice*-lor se încheie cu o suită de *aforisme*, dintre care vom desprinde câteva, al căror conținut se exprimă, de asemenea, cu mijloacele comparației: „În fața unui abis te înfioarezi. Tot așa în clipa, în care simți deosebirea adîncă ce te desparte de celălalt”. Și: „Cînd

curentul electric se repede dintr-un loc în altul, numai o parte a lui merge pe firele văzute: o altă parte străbate prin ascunsul pământului. Tot așa în lumea inteligenței, cuvântul pronunțat este numai un fragment al raportului dintre om și om: restul se stabilește pe tăcute". Și: „Imaginea nuiclei împlântate în apă se frânge și se abate în altă direcție. Tot așa ideea unuia în capul celor mulți“.

Faimosul studiu al criticului: *Beția de cuvinte* amintește, chiar în primele aliniate, acele „produse ale naturii“ (cînepa, macul, vița de vin, tutunul) cu care „omul își nutrește pasiunea lui pentru ameteală“ și continuă astfel: „Există însă un fel de beție, deosebită între toate prin mijlocul cel extraordinar al producerii ei, care se arată a fi privilegiul exclusiv al omului, în ciuda celorlalte animale: este beția de cuvinte:

„Cuvântul, ca și alte mijloace de beție, e pînă la un grad oarecare un stimulent al inteligenței. Consumat însă în cantități prea mari și mai ales preparat astfel încît să se prea eterizeze și să-și piardă cu totul cuprinsul intuitiv al realității, el devine un mijloc puternic pentru ameteala inteligenței“.

● Trecînd, acum, la paginile de critică ale lui C. Dobrogeanu-Gherea, vom găsi, mai întîi, în studiul *Artiștii proletari culți* expresia unei analogii pe care autorul o face între influența sugestiei hipnotice exercitată de o persoană asupra alteia și aceea a mediului psihic ambiant asupra unui scriitor. El scrie: „Acei care cunosc cît de puțin cercetările moderne asupra hipnotismului și sugestiei știu ce enormă influență poate să aibă și are o personalitate asupra altuia, știu că în mare parte caracterul emoțional și volitiv al omului e condiționat și format de continue sugestii, directe și indirecte, ale mediului social. Iar cei care nu cunosc deloc aceste cercetări, știu din experiență cît de mult e influențat un om, în sentimentele și caracterul său, de oamenii cu care e în relație... Cînd am vorbit în articolele mele de influența mediului social, am avut totdeauna în vedere și acest mediu psihic care nu e decît o parte integrantă din mediul social. Cînd însă e vorba de caracterul unei producțiuni literare, și mai ales al unui întreg curent literar, trebuie relevate îndeosebi *atmosfera*

morală, mediul psihic (subl. autorului), care sînt de o importanță enormă”.

Într-un alt studiu (*D. Panu asupra criticii și literaturii*) Dobrogeanu-Gherea face remarcă următoare: „Cu toții putem vedea un peisaj frumos, care să ne producă mare plăcere; dar numai artistul vede așa de clar, așa de reliefate liniile hotărîtoare, așa de precis culorile și nuanțele lor și numai el, prin talentul său, prin vorbe inspirate, poate să ne sugereze în mod ideal acest peisaj, pe care nici nu l-am văzut”.

Comentînd una din poeziile lui Coșbuc („*Cîntec barbar*”), în *Poetul țărănimii*, criticul nu se mulțumește a o caracteriza cu formula „e de o putere și energie extraordinară, rară în orice literatură”, ci simte nevoia a-i sublinia, și mai puternic, însușirile deja menționate. Atunci, el recurge la o comparație: „Se simte bine aici (în poezia respectivă — n.n.) năvălirea barbarilor. Ca un potop năvălesc înseși versurile sălbatice unul după altul, arătînd că aci e vorba nici mai mult nici mai puțin decît de pieirea unei lumi întregi, unei întregi și vechi civilizații”.

● Însuși G. Ibrăileanu, ale cărui „rezerve” față de „modernitatea” comparației sînt — după cum am văzut — fără echivoc, recurge la serviciile comparației, și nu numai în creația sa artistică *Adela*, dar și în expunerea opiniilor sale critice.

Trasînd, de pildă, portretul personajului feminin, al cărui nume îl poartă opera citată, autorul notează: „Cu părul auriu, cu fața albă și roză, cu ochii albaștri, Adela, printre flori, e o floare mare, strălucitoare, *mai vie decît toate*, irezistibil atrăgătoare”. Recurgînd la această comparație, scriitorul îi reține caracterul oarecum tocit prin uzură și adaugă numaidecît: „Comparația, banală de adevărată ce e, între femeie și floare este mai mult decît constatarea unei asemănări exterioare. E intuiția unei identități profund naturale”. Și iată cum din această observație rezultă — fie și indirect — opinia criticului potrivit căreia chiar și atunci cînd o comparație e banală, aceasta încă poate să ne rețină atenția prin ceea ce exprimă!

Dar să ne adresăm studiilor critice ale lui G. Ibrăileanu, adică acelor expuneri cu a căror natură — potrivit unei aprecieri mai generale — comparația nu s-ar acomoda.

În studiul asupra *poeziei populare*, criticul stăruie asupra îndelungului proces „exercitat de atîția oameni, de atîtea generații, cu gusturi atît de diverse” în selectarea creațiilor folclorice, făcînd, între altele, această mențiune: „Poezia populară nu se păstrează în cărți, ci în mintea oamenilor, iar oamenii sînt *pasivi ca hîrtia*. Ei nu țin minte decît numai ceea ce-i impresionează profund”.

Comparația laconică, dar expresivă, ilustrată prin exemplul citat, alternează cu cea amplă, ca în următorul pasaj din același studiu: „Măsura, ritmul și rima din poezia cultă sînt *voite* (subl. autorului), sînt perfecționarea conștientă a măsurii, a ritmului și a asonanței populare, adică naturale. E ca sfera perfectă, care e idealizarea sferelor imperfecte din natură. E ca pasul soldatului, care e perfecționarea mersului natural”, — sau ca în acest context din paginile consacrate analizei unei povestiri sadoveniene (*Fîntîna dintre plopi*): „Demult, cîndva într-o toamnă, la un rateș de pe valea Siretului, am auzit un biet rapsod psalmodiînd cîntecul bătrînesc, al lui Toma Alimoș, acompaniat monoton și trist dintr-o cobză.”

„Cînd am citit deunăzi *Fîntîna dintre plopi*, povestea tragică de iubire istorisită într-o zi de toamnă la hanul Ancuței, vestit odinioară în toată țara Moldovei, *am auzit* (subl. autorului) parcă din nou cantilena rapsodului, care preamărea într-o seară de toamnă pe eroul legendar al baladei. Și-n adevăr, Neculai Isac, căpitan de mazili de la Bălăbănești (ce nume! ce titlu! ce gîntă!) face parte din spița acelor care în vremuri legendare se băteau cu tătarii și cu leșii și aduceau la Bălăbănești trofee de război și pe care cîntăreții de altădată i-au cîntat în baladele noastre populare”.

● Ne vom opri, acum, la critica lui E. Lovinescu. Luăm *Mutația valorilor estetice*, unul din volumele care alcătuiesc *Istoria literaturii române contemporane*, pentru a exemplifica acel stil desfășurat, somptuos, în volute pline de grație, de

rafinament al asociațiilor, însușiri care caracterizează expresia autorului.

Un prim pasaj: „După o definiție curentă, operele clasice sînt admirate de toți și necitite de nimeni: necitite, pentru că oricît li s-ar întreține cultul, nu răspund, cu adevărat, sensibilității contemporane; admirate, pentru că *întocmai ca un mort într-un mausoleu* dorm sub acoperișul de coroane depuse de o ardoare seculară, milenară chiar, greu de revizuit în esența ei, și imposibil de înlăturat într-o cultură organizată“.

Într-un alt loc al lucrării citate, criticul abordează problema *purității genurilor*. Pornind de la punctul de vedere că „puterea de creație a omului nu se manifestă decît în două direcții fundamentale: a subiectivului și a obiectivului“, E. Lovinescu declară că „aceste feluri de creație au legile lor interioare și că, prin urmare, se pot concepe ca genuri pure“. El explică, apoi, în ce fel trebuie înțeleasă această „puritate“ a genurilor literare: „Realitatea, este, negreșit, mai complexă și genurile se găsesc, în cele mai multe cazuri, implicate în variații numeroase; *difuziunea aurului sub forma unor firicele impalpabile în masa vastă a minereului nu exclude însă ideea aurului pur și valorificarea lui pe măsura purității*“.

În concluziile considerațiilor cu privire la raportul luptei dintre „moderni și antici“, criticul — în același volum — folosește, la un moment dat, o analogie care nu-i aparține: i s-a părut, însă, cît se poate de sugestivă pentru a face mai pregnant sensul celor comunicate și recurge la ea. Iată: „Opiniile noastre în chestiunea scriitorilor antici, ca de altfel și în alte multe chestiuni, sînt însă, după cum spunea André Gide, *cecuri trase fără acoperire*! admirăm orbește pe baza unui prestigiu istoric, ce rămîne de analizat în elementele lui psihologice“.

Și pentru a fi pe deplin clare lucrurile, criticul vine, într-o notă din subsolul paginii, cu următoarea precizare: „Ne referim anume la paginile intitulate *Dictées* din *La nouvelle revue française*, XVI, nr. 190 din 1 iulie 1929, unde André Gide ne amintește și de *Memoriile* unui orb din naștere, care se raportează mereu la senzații vizuale, de forme și de culori, deși nu le-a văzut niciodată. Obsesie, desigur, din partea

orbului, care în alt plan își găsește echivalența în obsesia atîtor scriitori de a stimula satisfacții estetice cu totul în afara competenței și capacității lor“.

● În ordinea exemplificărilor pe care ne-am propus a le prezenta aici, ne rămîne acum să spicuiim unele comparații din opera lui Lucian Blaga. Străbătîndu-i scrierile, cititorul poate observa apelul insistent și ingenios pe care esteticianul îl face, deopotrivă, la expresia metaforică și la cea comparativă.

Referindu-se, o dată, în studiul asupra *genezei metaforei*, la năzuința spre „tipizare“, caracteristică limbajului vechilor greci, Blaga ilustrează această observație în felul următor: „Anacreon, vorbind despre greieri, îi aseamănă, în lipsa lor de griji și în fericirea lor, cu zeii“ (*Trilogia culturii*).

Redarea ideii anacreontice recurge, așadar, ea însăși, la procedeul comparației („îi aseamănă“). Evocînd o scenă din copilărie, Blaga notează: „În beznă zăream dintr-odată Calea laptelui și stelele, ca ciorchinii grei și mari, coborîte pînă aproape de acoperișele de paie“.

Altă dată, voind a sugera complexitatea unor fenomene psihologice, în raport cu clasificarea acestora efectuată fără o perspectivă mai adîncă de unii cercetători, autorul scrie: „Alături de tabla felurit clasificată a categoriilor, care au preocupat pe filozofi pînă acum ca o simplă numărătoare de mătânii, se așează dintr-odată un șirag de categorii, care populează subsolul conștiinței și care au rămas neobservate pînă acum ca atare...“

Definînd „stilul“ ca pe un „factor imponderabil, prin care se împlinește unitatea vie într-o varietate complexă de înțelesuri și forme“, în esență, ca pe un „mediu permanent în care respirăm chiar și atunci cînd nu ne dăm seama“, Blaga conferă ideii relief luminos prin mijlocirea unei comparații: „Stilul e ca un jug suprem, în robirea căruia trăim, dar pe care nu-l simțim decît arareori ca atare“ (*id.*)

Cînd își pune întrebarea: în ce orizont spațial, interior scandat, trăiește sufletul uman care se exprimă, sub diferite forme? esteticianul răspunde prin a cita, între altele, acest exemplu: „să ascultăm un cîntec alpin, cu acele gîlgîiri ca de

cascade, cu acele ecouri suprapuse, strigăte ca din guri de văgăuni, cu acel duh vînjos și înalt teluric, zgrunțuros ca stînca și pur ca ghetarii. Presimțim și în dosul cîntecelor alpine un orizont spațial propriu lor și numai lor: spațiul înalt și abrupt, ca profilul unui fulger, al marelui munte" (*id.*)

De remarcat că procedeul comparativ se îmbină cu modul metaforic („gîlgîiri”, „guri de văgăuni”, „profilul unui fulger”) nu numai în cele cîteva citate, ci de-a lungul întregii întinse expuneri a concepțiilor care alcătuiesc opera estetică a lui Lucian Blaga.

Am fi putut înmulți exemplele: ne-am oprit însă la cele semnalate fiindcă ele ni se par suficient de edificatoare pentru ceea ce ne-am propus să demonstrăm în acest capitol.

Această fugară trecere în revistă a unor pasaje marcate de prezența *comparației* permite formularea cîtorva concluzii.

Reținem, întîi, constatarea că nu numai — cum, de obicei, se crede — în literatura de imaginație, ci și în cea de idei, expresia de tip comparativ îndeplinește o funcțiune deosebit de importantă, prin plusul reliefărilor sugestive pe care îl aduce comunicării.

O observație se impune, de asemenea, în legătură cu natura însăși a formulelor prin care se stabilesc punctele analogice sau deosebitoare dintre o realitate și alta: ele au fie un caracter strict științific, fie unul artistic.

Am sublinia, în sfîrșit, concluzia că, indiferent de opinia, favorabilă sau nu, cu privire la capacitatea („modernitatea”) acestui instrument lingvistic menit să facă mai sensibile obiectele: *comparația*, aceasta își afirmă, probant, utilitatea în ordinea obținerii efectelor estetice de un puternic răsunet.

C. Forme și valori ale comparației în literatura română modernă

Bogăția și varietatea elementelor asociative pe care le desfășoară comparația constituie un nesecat izvor de sugestii și satisfacții artistice. Vom avea prilejul să constatăm aceasta,

urmărind gama largă de procedee și de forme ingenioase întâlnite în opera scriitorilor la care ne vom referi. Vom putea observa, totodată, ce fel de reprezentări constituie, de predilecție, substanța elementelor cu care intră în relație noțiunile comparate, căci ni se pare întru totul judicioasă această observație a lui Tudor Vianu: „Urmărirea domeniului din care el (scriitorul) își extrage termenii comparațiilor sale explicite sau implicite, adică al metaforelor, are o mare valoare pentru a identifica sfera lui de viață, felul obișnuit al experiențelor sale, categoria și clasa socială”¹.

ION CREANGĂ

Urmărind să scoatem în relief unele dintre cele mai plastice și mai sugestive comparații din opera marelui povestitor vom începe cu *Amintiri din copilărie*:

„Smărăndița a mâncat papară, și pe urmă ședea cu mâinile la ochi și plîngea ca o mireasă, de sărea cămașa de pe dînsa”.

„Iar mama lui bădița Vasile își petrecea băiatul la Piatră, bocindu-l ca pe un mort”.

„...și la Crăciun nechezam ca mînzii...”

„Că oricum ar fi, tot îs mai aproape dinții decît părinții”.

„...ba că-s plin de noroc, ca broasca de păr”.

„...nu mai face și tu atîta vorbă, ca fariseul cel fățarnic. Bată-te mai bine cu mîna peste gură și zi ca vameșul...”

„...împreună cu părintele Alexievici de la Dorna, care avea o gușă la gît cît o ploscă de cele mari și gîrîia dintr-însa ca dintr-un cimpoi, de n-am putut închide ochii de răul său mai toată noaptea”.

„Și eu eram vesel ca vremea cea bună și șturlubatic și copilăros ca vîntul în tulburarea sa”.

„...și noi, măi Zaharie, să prufnim din gură ca buhaiul...”

„Încă una-două de-aiestea, și ne scot oamenii din sat afară ca pe niște lăieși”.

„...erau vreo zece-douăsprezece prăjini de cînepă frumoasă și deasă cum îi peria...”

¹ Despre stil și artă literară, Editura tineretului, p. 233.

„...și făceam un tărăboi, de se strînsese lumea ca la comedie împrejurul nostru...”

„...gîndeam eu, bătîndu-mi-se inima ca într-un iepure de frică și de osteneală”.

„...și cum sfîrîia fusul roții, așa-mi sfîrîia inima-n mine de dragostea Măriucăi!”

„...era un senin pe ceriu și așa de frumos și de cald afară, că-ți venea să te scalzi pe uscat ca găinile”.

„...dar am ținut să arăt că humuleștenii nu-s trăiți ca în bîrlogul ursului, ci au fericirea de a vedea lume de toată mîna”.

„...văzîndu-ne pe mai toți de-a rîndul îmbrăcați cu cămeșuice cusute cu bibiluri și albe cum e helgea...” (*helgea* fiind sinonimul regional al *herminei*, n.n.)

„Oșlobanu prost-prost, dar să nu-l atingă cineva cu cît e negru sub unghie, că-și azvîrle țarnă după cap ca buhaiul”.

„De-a mai mare dragul să fi privit pe Davidică, flăcău de munte: cu barba în furculiță și favorite frumoase, cu pletele crețe și negre ca pana corbului, cu fruntea lată și senină, cu sprincenele tufioase, cu ochii mari, negri ca murele și scînteietori ca fulgerul; cu obraji rumeni ca doi bujori, nalt la stat, lat în spete, subțire la mijloc, mlădios ca un mesteacăn, ușor ca o căprioară și rușinos ca o fată mare”.

„Afară de aceasta, cînd mă uitam în oglindă, barbă și mustețe ca în palmă”.

„Și era un ger uscat prin luna noiembrie, și bătea un vîntișor subțire în ziua aceea, de-ți frigea obrazul!”

„Mă închin, băieți, în fața voastră, cu sănătate, ca la un codru verde”.

„Cum nu se dă scos ursul din bîrlog, țăranul de la munte strămutat la cîmp, și pruncul dezlipit de la sînul mamei sale, așa nu mă dam eu dus din Humulești în toamna anului 1855, cînd veni vremea să plec la Socola, după stăruința mamei”.

„Dragu-mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare și limpede ca cristalul, în care se oglindește cu mîhnire Cetatea Neamțului de atîtea veacuri!”

„Luca Moșneagu însă mîna cum știa el, căci smîrtoagele lui de cai erau vlăguți din cale-afară, și slabi și ogîrjiți ca niște mîți de cei leșinați, nu zmei, cum zicea mama...”

„...iar cei mai mulți cu niște tîrsoage de barbe cît badanalele de mari” (*badanale* însemnînd *bidinele* — n.n.).

Cîteva exemple și din *poveștile* marelui nostru scriitor.

Capra cu trei iezi

„...căci iedul cel cuminte tăcea molcum în horn, cum tace peștele în borș la foc”.

„Un fior rece ca gheața îi trece prin vine (caprei), picioarele i se taie...”

„— Doamne, cumătră, Doamne! Oi face și eu ca prostul...”

Punguța cu doi bani

„...elefantul ți se părea purice pe lîngă acest cucuș!”

„Moșneagul, iute ca un prisnel, așterne țolul”.

„...iară pe țol toarnă o movilă de galbeni care străluceau la soare, de-ți luau ochii!”

„Și așa baba cea zgîrcită și nebună a rămas de tot săracă lipită pămîntului”.

„...iar pe cucuș îl purta în toate părțile după dînsul, cu salbă de aur la gît și încălțat cu ciuboțele galbene și cu pin-teni la călcîie, de ți se părea că-i un irod de cei frumoși, iar nu cucuș de făcut borș”.

Povestea unui om leneș

„...de leneș ce era, nici îmbucătura din gură nu și-o mesteca”.

„Și așa se aleg vreo doi oameni din sat și se duc la casa leneșului, îl umflă pe sus, îl pun într-un car cu boi, ca pe un butuc nesimțitor, și hai cu dînsul la spînzurătoare”.

„...să ierte cinstită fața dumneavoastră, dar aista e un leneș care nu credem să mai fi avînd păreche în lume...”

Povestea lui Harap Alb

„Și atunci odată se suie în pod și coboară de-acolo un căpăștru, un frâu, un bici și o șea, toate colbăite, sfarogite și vechi ca pământul“.

„...atunci calul odată zboară cu dînsul (cu fiul craiului, n.n.) pînă la nourii și apoi se lasă în jos ca o săgeată. După aceea mai zboară încă o dată pînă la lună și iar se lasă în jos mai iute decît fulgerul“.

„Numai să-mi spui dinainte cum să te duc, ca vîntul ori ca gîndul“?

(Din răspunsul pe care îl dă calului fiul craiului, rezultă diferența de intensitate a vitezei cu care zboară vîntul și gîndul: „— De mi-i duce la gîndul, tu mi-i prăpădi, iar de mi-i duce ca vîntul, tu mi-i folosi, căluțul meu...“ Nuanța deosebitoare dintre cele două elemente cu care este comparată iuteala zborului rezultă și din evocarea momentului plecării fiului de crai: „Atunci calul zboară lin ca vîntul“.)

„...de la o vreme încep a-i slăbi puterile și cuprins de amețeală, pe loc cade jos și adorme mort, de puteai să tai lemne pe dînsul“.

„...apoi se culca acolo pe loc și dormea cît un bei“.

„În sfîrșit, spînelui îi mergea gura ca pupăza...“.

„Fetele împăratului însă priveau la verișor... cum privește cîinele pe mîță și li era drag ca sarea-n ochi“.

„...vîntul gemea ca un nebun...“

„— Rîzi tu, rîzi, Harap Alb — zise atunci Setilă, căruia începu a-i țîșni apa pe nări și pe urechi ca pe niște lăptoace de mori...“

„...o schimonositură de om avea în frunte numai un ochi, mare cît o sită...“

„— Iaca — începu el a răcni ca un smintit — toate lucrurile mi se arată găurite ca sitișca și străvezii ca apa cea limpede“.

„Chiar atunci avea un vrav de paseri dinainte și ospăta dintr-însele cu lăcomie ca un vultan hămisit“.

„...doar s-a încălzi cîtuși de cît și n-a mai clănțani atîta din măsele ca un cocostîrc de cei bătrîncioși“.

„Și cum ajung, odată intră buluc în ogradă, tușesc, Harap Alb înainte și ceilalți în urmă, care de care mai chipos și mai îmbrăcat, de se tîrîiau ațele și curgeau oghelele după dînșii, de parcă era oastea lui Papuc Hogeă Hogegarul”.

„Și atunci, minune mare! numai iaca au și început a curge furnicile cu droaia, cîtă pulbere și spuză, cîtă frunză și iarbă...”

„Și atunci nu mai iaca și împăratul vine ca un leuparaleu...”.

„Și cum sta el drept ca lumînarea...”

„...se răpede ca prin foc...”

„...căci <fata împăratului Roș — n.n.> era boboc de trandafir din luna mai, scăldat în roua dimineții, dezmiardat de cele întîi raze ale soarelui, legănat de adierea vîntului și neatins de ochii fluturilor”.

Nemulțumit parcă de felul zis „cult”, în care a zugrăvit chipul fermecător al fetei de împărat, Creangă recurge și la alte mijloace expresive — cele ale unor comparații cu sens superlativ cum sînt multe în limbajul popular din care le selectează adecvat situației. El adaugă: „Sau cum s-ar mai zice la noi în țărănește, era frumoasă de mama focului: la soare te puteai uita, iar la dînsa ba”.

Incluzînd în lista citatelor și o serie de propoziții de tipul acesteia: *de-ți frigea obrazul*, se impune observația că respectivele construcții, deși sînt consecutive, servesc totuși la comparație.

Și încă o observație: lista pe care noi am întocmit-o ar fi putut fi mult mai cuprinzătoare. Ea demonstrează că, la fel ca metaforele, comparațiile, în opera marelui povestitor, sînt și numeroase și expresive. Chiar și cele de origine populară dobîndesc o valoare stilistică nouă, sporind, deopotrivă cu cele originale, farmecul artistic al operei lui Ion Creangă.

MIHAI EMINESCU

Odată cu poezia lui Eminescu, *comparația* își dezvăluie din plin toate virtualitățile. Felul în care sînt asociate reprezentările lumii și ale mediului cu vibrațiile gîndirii și ale sen-

sibilității conferă acestei modalități de expresie o strălucire nouă.

Imaginile artistice rezultate astfel dintr-o viziune unificatoare a elementelor celor mai disparate declanșează în cititor nebănuite resorturi ale emoției estetice.

Veți regăsi în florilegiul de comparații pe care vi-l prezint știutele valori semantice și expresive.

Cînd poetul asociază după realități conerete eterogene, se nasc aceste versuri:

„Pe inima-mi pustie zadarnic mîna-mi țiiu,
Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu“.

(*Melancolie*)

„Arde-n candel-o lumină cît un sîmbure de mac“.

(*Călin*)

„Fu prăpastie? genune? Fu noiam întins de apă?
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,
Căci era un întunerice ca o mare fără rază...”

(*Scrisoarea I*)

„Punctul-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii
E stăpînul fără margini peste marginile lumii...”

(*Ibid.*)

„Zguduind din pace-adîncă ale lumii începuturi,
Înnegrind tot orizontul cu-a lor zeci de mii de scuturi,
Se mișcau îngrozitoare ca păduri de lănci și săbii...”

(*Scrisoarea III*)

„Și ca nouri de aramă și ca ropotul de grindeni,
Orizontu-ntuncîndu-l, vin săgeți de pretutindeni,
Vîjîind ca vijălia și ca plesnetul de ploaie...
Urlă cîmpul și de tropot și de strigăt de bătaie.
În zadar striga-mpăratul ca și leul în turbare...”

(*Ibid.*)

„Ca-n țintirim tăcere e-n cetate...”

(Veneția)

Alteori, poetul asociază unui element abstract unul concret (cel cu care se efectuează comparația):

„Vis de răzbunare negru ca pământul...”

*(Ce-ți doresc eu ție,
dulce Românie)*

„Murdară este raza-i ca globul cel de tină...”

(Împărat și proletar)

„...Și cum neagra vecinicie ne-o întinde și ne-nvață
Că epocile se-nșiră ca măgelele pe ață”

(Scrisoarea II)

„Căci scris a fost ca viața ta
De doru-i să nu-ncapă,
Căci te-a cuprins asemenea
Lianelor din apă”

(Ce e amorul?)

„Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri...”

(Trecut-au anii)

Ca un pandant la acest procedeu, poetul pune în relație un element concret cu altul abstract (cel cu care se realizează comparația):

„Venere, marmură caldă, ochi de piatră ce scînteie;
Braț molatic ca gîndirea unui împărat poet...”

(Venere și Madonă)

„Cu doi ochi ca două basme mistice, adînce, dalbe...”

(Epigonii)

„Și eterne ca și moartea piramidele-uriae...”

(*Egiptul*)

„Tîmpla bate liniștită ca o umbră viorie...”

(*Călin*)

„Dar ochii mari și minunați
Lucesc adînc himeric,
Ca două patimi fără saț
Și pline de-ntuneric.”

(*Luceafărul*)

Elementele spațiului cosmic intră, cu misterul lor, în țesătura comparației eminesciene, îndeplinind funcția unuia sau a altuia dintre cei doi termeni asociați. Astfel:

„La picioare-ți cad și-ți caut în ochi negri-adînci ca marea...”

(*Venere și Madonă*)

„Și bogat în sărăcia-i ca un astru el apune...”

(*Epigonii*)

„Cînd norii cei negri par sombre palate...”

(*Mortua est!*)

„Pe un deal răsare luna ca o vatră de jăratice...”

(*Călin*)

„Stele rare din tărie cad ca picuri de argint...”

(*Ibid.*)

„Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit...”

(*Scrisoarea I*)

Uneori, cel de-al doilea termen al *comparației* se exprimă printr-un element al naturii cu valoare figurată:

„Rafael pierdut în visuri ca-ntr-o noapte înstelată...”

(Venere și Madonă)

sau:

„Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine”.

(Epigonii)

Și mai încărcată de sugestii este comparația în care poetul pune în legătură un element (cel subiectiv) cu altele două, dintre acestea din urmă primul (cu care se face asocierea) fiind în relație cu celălalt. Sensul raportului dintre acești doi factori din urmă realizează direcția și efectul comparației înseși.

Caracteristice, în această privință, sînt versurile ce urmează:

„Și te iubesc, copilă, cum repedea junie
Iubește-n ochi de flăcări al zilelor noroc,
Iubesc precum iubește pe-o albă vijelie
Un ocean de foc.

.....
Căci te iubesc, copilă, ca zeul nemurirea,
Ca preotul altarul, ca spaima un azil;
Ca sceptrul mîna blîndă, ca vulturul mărirea,
Ca visul pe-un copil.

Și pasu-n urma-ți zboară c-o tainică mînie,
Ca un smintit ce cată cu ochiu-ngălbenit,
Cu fruntea-nvinețită, cu fața cenușie
Icoana ce-a iubit”

(Amorul unei marmore)

sau:

„Azi cînd a mea iubire e-atîta de curată
Ca farmecul de care tu ești împresurată,
Ca setea cea eternă ce-o au după olaltă
Lumina de-ntunerice și marmura de daltă...”

(Nu mă înțelege)



Să nu omitem nici comparația de tip crudit din poezia eminesciană:

„Și ca Byron, treaz de vîntul cel sălbatic al durerii“...

(*Epigonii*)

„Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr
Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr“...

(*Scrisoarea I*)

„De la creștet la picioare s-o admiri și s-o dezmierzi,
Ca pe-o marmoră de Paros sau o pînză de Corregio,
Cînd ea-i rece și cochetă?“

(*Scrisoarea IV*)

„Așa că, închipuindu-ți lăcrămoasele ei gene,
Ți-ar părea mai mîndră decît Venus Anadyomene...“

(*Scrisoarea V*)

„Și pătruns de-ale lui patimi și amoru-i, cu nesațiu
El ar frînge-n vers adonic limba lui ca și Horațiu...“

(*Ibid.*)

„Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat de haina-i“...

(*Odă*)

„Pot să mai reviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?“

(*Ibid.*)

Pe direcțiile multiple și revelatoare trasate de poezia eminesciană, comparația își va dezvolta continuu funcțiunile stilistice prin arta literară a scriitorilor din epoca noastră.

GALA GALACTION

Bogată în imagini ale impresiilor de ordin senzorial și cerebral se dovedește a fi *comparația* în opera prozatorului

Gala Galaction. Cu deosebire percepțiile vizuale, auditive, olfactive, ale peisajului natural, își află reflectarea în sfera *figurii stilistice* de care ne ocupăm, imprimînd creației scriitorului colorit și mișcare.

Efectul artistic al comparației se potențează nu o dată cînd al doilea termen al acesteia conține la rîndu-i o expresie figurată, cum sînt, de pildă: „ca floarea apei”; „Ca un stei de soare” pe care le vom întîlni în exemplele ce urmează.

„O potecă pe care nu putea s-o recunoască decît călăuza ducea prin fînul înalt pînă la piept. Cînd alunecam în cîte-o groapă și ieșeam apoi din ea, spicurile ierbii și spuma mîilor de flori de cîmp, care fierbea domol la adierea vîntului, se despicau vederii ca floarea apei, cînd te dai afund și ieși deasupra” (*Bisericuța din răzoare*).

„Printre norii rari și albi ai cerului albastru soarele privea sfredelitor. O mireasmă dulce ca mierea și tot ca ea stoarsă din toate florile îmi izbea în obrajii înfierbîntați” (*ibid.*).

„Acest iaz, în care moara se privea de veacuri, nu era un iaz ca orișicare; pentru că pe fața lui nu izvodea, niciodată, nici o undă. De-a pururi, fața lui sta lînsă, limpede, înghețată, ca un stei de soare străvezie, într-un ram de trestii și de sălcii” (*ibid.*).

„Se spunea însă că, atunci cînd Călifar ridica stăvilarul și slobozea pe scoc cimpoiul apei, apa fluiera cum fluiera un șarpe încolțit de flăcări” (*Moara lui Călifar*).

„Cînd trecuse bine de amiază, lui Stoicea îi năzări, printre copacii ce dădeau de vale, o sclipitură ca de brici. Era iazul morii lui Călifar” (*ibid.*).

„Dar Stoicea nu-și mai găsi urmele în pădure și se rătăci. Cu cît da să se îndrepteze, cu atît se pierdea mai mult, prin niște carpeni încîlciți, printre niște viroage în care putrezeau copaci trăsniți și printre niște gropnițe din care ieșeau, cum ies coastele din stîrv, rădăcini nălbite și întoarse” (*ibid.*).

„Stoiccea asculta gură-căscată și cu ochi de timp; apoi, apucându-se cu mâinile de păr, își zgîțîină capul ca pe o tivgă, din care ai vrea să scoți un gărgăune“ (*ibid.*).

„Nici mecanic, nici sculptor, nici căpitan de vapor, nici bariton, ci copist la primăria din Corabia!... Și cînd în această viață amărită, ca într-un izlaz pîrlit de soare, se ivește Frusina: blondă, zveltă, mlădioasă — ca o răchită în care se hîrjonește vîntul — se ivesc: dragostea ei, ochii ei șireți și verzi...“ (*ibid.*).

Trecem peste comparația în care apare lama de Toledo, comparație introdusă și comentată de noi în altă parte a expunerii, pentru a ne opri la încă patru exemple asemănătoare ei — așa numite de sorginte cultă — din aceeași povestire:

„Se vede însă că e un trist făcut ca pe pămînt destinele plămădite din prea multă poezie să fie fragile ca vasele de Sèvres, fără folos în viață, fără menire practică“;

„Mirosul florilor de dafin (dintr-un sarcofag, n.n.), acum galbene ca tutunul de Havana, se răspîndi puternic și plăcut și muri în aer, după șaptesprezece veacuri de recludiune“;

„Aceste detalii s-au gravat în mintea lui Constantin tot atît de puternic ca și pe moneta imperială“ și:

„Tot în ziua aceea — o duminică de toamnă — Constantin, venit decuseară din Corabia, și oleacă bolnav, ieșise din casă și se urcase pe mormîntul străvechei Scibide, ca altă dată Marius, pe ruinele Cartaginei“.

MIHAIL SADOVEANU

Din bogatul rezervoriu al *comparațiilor* sadoveniene în care se oglindesc, ca într-un caleidoscop, imagini vii ale vieții și lumii, filtrate prin sensibilitatea și reflecția de o rară acuitate a scriitorului, vom culege pe cele mai expresive dintr-o singură operă: *Țara de dincolo de negură*.

Vom avea prilejul să gustăm din nou farmecul artistic al acestor *flori de stil*, în care, de multe ori, sînt concentrate elementele *comparației* propriu-zise dar și cele ale *metaforei*, ceea ce le sporește forța și efectul.

„Copilul de odinioară nu mai este de mult. Îi păstrez numai în minte înregistrate imaginile, ca-n mormîntul unui album“.

„În afară de aceste imagini și ecouri, împletite cu bucuria tinereții, în sufletul lui nu mai era nimic. Toate legăturile cu lumea dispăruseră. Cărțile de școală și profesorii, fierberea impură a tîrgușorului de provincie căzuseră în întuneric, ca păpușile în cutia lor“.

„Totu-i nou și curat sub cerul ca toporașul“.

„Căci și noi și el ne tragem dintr-acei oameni care au stătut tari, ca Nemrod, în fața lui Dumnezeu...“

„Sînt aici în baltă și multe neamuri de bîtlani, începui iar luntrașul, ca să mai cîștige timp de odihnă. Sînt unii mititei cît pumnul; alții mari și gheboși. Paserea asta caută smîrcuri și singurătate. Ș-apoi cînd bate luna, cei mari se înșiră la locuri ferite de lîngă maluri și stau ca stafiile“...

„În luciul cel mare bătea asfințitul plin și roșu ca arama în fierbere“.

„Își ondula (rățoiul) lin capul, plutind măreț, și glasul lui era moale și catifelat ca amurgul“.

„...Aiestea care le auzim noi acum aîs gîlițele. Ele vin așa de multe și au glas așa de subțire. Și erau acolo, la colțul de iarbă, mii și sute. Nici nu le mai puteam ști numărul. Stăteau des, una lîngă alta. Erau ca o oaste în repaos“.

„Da, fără îndoială că omul din veacuri rîdea, un rîs împietrit și crispat care samănă cu masca morților“.

„Și printre lîntițe și liane vechi foiau broaștele țestoase. Pluteau și se mișcau fără încetare cap lîngă cap și țest lîngă țest, între putreziciunile și reziduurile bălții umflate și înspumate de ape proaspete și soare nou. M-am retras spre casă,

ca din fața unei armii înfricoșate; ș-am închis ochii ca s-alung vedenia apocaliptică“.

„Treceam cu negura cătră noaptea de sus, — și sunetele clopotelor se întorceau îndărăt, cătră văi, ca niște paseri fără nume“.

„M-am răsucit însă toată noaptea în așternut, ca pe-un grătar, cu puțină febră și cu dureri la încheieturi“.

„...astă noapte însă am văzut-o din nou (dihania: cucușul sălbatic) și mi-a bătut inima violent, ca tesla unui dulgher tainic“.

„Ochii îi luară (fiarei: risul) în apă și nspre noi cu lacrimi de fosfor mai reci și mai ascuțite decât lumina acelei nopți de decembrie“.

TUDOR ARGHEZI

Prin poezia lui Tudor Arghezi, *comparația* intră într-o nouă zodie artistică. Vocabularul scriitorului absoarbe numeroasele elemente dintre cele socotite ca fiind lipsite de substanță poetică. I s-a și reproșat, cîndva, poetului că folosește cuvinte fie prea uzuale, fie dintr-o zonă a fenomenelor biologice inferioare sau din latura materiei degradate. Numai că imaginile artistice obținute chiar cu un astfel de lexic considerat rudimentar dezminț aserțiunea cum că există cuvinte poetice și nepoetice. Dovada o făcuse dealtfel Eminescu însuși cînd, în pitoreasca evocare din *Călin* lăsa versurile să spună:

„Iată vine nunta-ntreagă — vornicel e-un grierel;
Îi sar *purici* înainte cu potcoave de oțel...”

și cînd, de asemenea, în altă capodoperă a sa, *Floare albastră*, o strofă suna astfel:

„De mi-i da o sărutare,
Nime-n lume n-a să știe,
Căci va fi sub *pălărie*,
Ș-apoi cine treabă are!”

Elementele lexicale asemănătoare și chiar prozaicul *pălărie* („Copacul darnic cu găteala lui, / De sus își pierde foi de-argintărie, / Căzînd în drumul orișicui, / În suflet sau pe pălărie“) aveau să intre în expresia argheziană, investindu-le cu funcțiuni artistice prin ineditul, tensiunea asocierilor.

Noțiuni cum sînt: *păduchi* („Și cînd îl rod păduchia cîteodată / Pe dedesubtul platoșei domnești“ — *Prințul*), *scurpat* („Gîtlejul de sete / Să cate scurpat să se-mbete...“ — *Blesteme*) și altele la fel capătă reliefuri expresive în contextele care le primesc. *Chibrit*, *negi*, *cotele*, *clește* și multe altele la fel pătrund în relații comparative, dobîndind — la rîndu-le — valori semantice reabilitate prin infuzia lirică:

„Doamne, fă-i bordei în soare;
Într-un colț de țară veche,
Nu mai nalt decît o floare
Și îngust cît o ureche.
Și-n pridvor, un ochi de apă
Cu o luntre cît chibritul,
Ca-n crîmpeiul ei să-ncapă
Cerul tău și nesfîrșitul“.

(*Cîntec de adormit Mițura*)

Sau:

„E-ndreptățirea ramurei obscure
Ieșită la lumină din pădure
Și dînd în vîrf, ca un ciorchin de negi,
Rodul durerii de vecii întregi.“

(*Testament*)

Sau:

„Închis în turnul morții din poruncă,
Prințul e-ntreg, dar gândurile-l dor,
Ca niște vulturi negri ce-și aruncă
Între cotețe rotirile lor“.

(*Prințul*)

Sau:

„Slova de foc și slova făurită
Împărecheate-n carte se mărită
Ca fierul cald îmbrățișat în clește.“

(*Testament*)

Cuvintele uzuale primesc răsfrîngerile aurci poetice pe care o poartă noțiunile abstracte în relațiile lor asociative:

„În blidul meu, ca și în cugetare,
Desprins-am gustul otrăvit și tare“

(*Psalm*)

„Cîntecul tău a umplut clădirea toată,
Sertarele, cutiile, covoarele,
Ca o lavandă sonoră“

(*Morgenstimmung*)

„Ești ca o vioară, singură, ce cîntă
Iubirea toată pe un fir de păr...“

(*Ex libris*)

„Trei rînduri de smaralde, ca dinții din gingie,
Rotunde, deopotrivă, jur împrejur răsar...“

(*Mitra lui Grigore*)

„Nainte de-a lăsa condeiul să zacă
Uscat, ruginit și frînt
Ca o surcea, ca un crîmpei de cracă,
În nisip, în pămînt,
Dă-mi voie să-l înmoi în apă tare...”

(*Epitaf*)

„N-au mai rămas prea multe de-nvins și de știut.
Șoseaua se strîmtează, cărările se-mbină.
Le simți apropiate din ce în ce mai mult,
Ca spițele din roată, crăpată de lumină...”

(*Restituiri*)

Între capacitatea de percepție a poetului și elementele naturii se realizează o fuziune ale cărei proiecții se plastici-zează în figurile de stil variate care sporesc valoarea artistică a expresiei argheziene și printre care nu puține sînt *comparațiile* înseși, unele cu sugestive nuanțe de pastel, cum este chiar evocarea tabloului autumnal de la începutul citatelor următoare:

„Porniră și norii.
Convoaie duc toamna-n mormînt.
Grămezi de lițolii se sfîșie-n vînt;
În luptă cu corbii, vîrtej cu cocorii;
Sosesc în cohorte, se duc în cirezi,
Ca bivolii negri, întinși după coarne”.

(*Prigoana*)

În care imaginea bivolilor negri (elementul corelativ al comparației) care se întind după coarne este de o plasticitate de mare efect, sau ca acest peisaj nocturn:

„Din plopul negru, răzimat în aer,
Noaptea, pe șesuri, se desface lină,
La nesfîrșit, ca dintr-un vîrf de caier,
Urzind cu fire de lumină...”

(*Belșug*)

Apoi, simbioza elementelor subiective cu cele ale naturii în mișcare:

„Se clatină cerul în drum
Și frigul străpunge golanii
Și bîntuie ploaia castanii
Și sufletul geme mușcat de trecut
Ca fiara, de-o fiară cu pas cunoscut...”

(*Ibid.*)

Sau:

„Cenușa visărilor noastre
Se cerne grămcozi peste noi,
Femeie risipită-n mine
Ca o mireasmă-ntr-o pădure,
Scrisă-n visare ca o slovă
Înfiptă-n trunchiul meu: săcure:

(*Psalmul de taină*),

în care primei comparații explicite îi urmează alta cu elipsa elementului joncțional („înfiptă-n trunchiul meu (ca o) săcure”) măbind, astfel, efectul artistic al creației.

„Sînt înger, sînt și diavol și fiară și-alte asemeni
Și mă frămînt în sine-mi ca taurii-n belciug,
Ce se lovesc în coarne cu scînteieri de cremeni
Siliți să are stîncă la jug”,

(*Portret*)

în care atîmpla dezvoltare a elementului corelativ din comparație adîncește, prin sugestie, imaginea frămîntării morale exprimate, mai laconic, de primul ei termen.

„Înmormîntează-ți graiul oprit, sub sărutare,
Și lasă-ți singur trupul, cu albele-i tipare,
Învăluit de umbră, el singur să murmure,
Ușure ca o frunză, adînc ca o pădure.”

(*Stihuri*)

Exemplele la care ne-am oprit și cărora li s-ar putea adăuga nenumărate altele la fel, poate, unele, necunoscute nouă, mai revelatoare, demonstrează cât de întinsă este gama virtualităților expresive ale *comparației* și cât de fecund se descoperă ele în actul creației artistice.

Ceea ce am urmărit a fost să punem în relief funcțiunile stilistice ale acestei modalități de expresie, raportînd-o, uneori, la metaforă, nu pentru a stabili o ierarhie din punctul de vedere al valorii, ci pentru a-i marca rolul în creația literară.

La capătul expunerii care alcătuiește conținutul lucrării de față, se impun cîteva concluzii.

În evoluția ei dinamică, limba română literară și-a sporit, considerabil, în ultimele decenii, capacitatea de expresie, în sectoarele sale principale — vocabularul, sintaxa, stilul — a căror cercetare atestă progresul obținut de fiecare, în parte, și de toate, în conexiunile lor intime.

În domeniul lexical, odată cu noile achiziții de proveniență neologică și cu formațiile proprii pe calea derivării și a compunerii, s-au produs o serie de mutații cu caracter semantic chiar în sectorul fondului principal de cuvinte. Este vorba de procesul disocierii survenite în sfera semantică a unor elemente de vocabular precum și de extensiunea sau chiar de schimbarea sensului altora.

În ce privește sintaxa, aceasta a devenit mult mai elastică, supusă efortului creator, îndeosebi, al oamenilor de litere și al celor care își desfășoară activitatea pe tărîm publicistic sau științific.

Sînt de remarcat o serie de procedee ale topicii dintre cele mai ingenioase, menite să imprime frazei precizie, suplețe, duritate, potrivit ritmului interior al conținutului de idei și sentimente.

Stilul însuși prezintă caracteristici inedite din punctul de vedere al selectării materialului lexical, al utilizării tiparelor sintactice, al apelului la figurile poetice, la eufonie, care — toate — conferă comunicării relief, culoare, sugestivitate.

Ceea ce este vrednic de remarcat în evoluția limbii române literare este faptul că stadiul ei actual întrece cu mult — cum era și firesc — posibilitățile de comunicare din etapele anterioare.

Așa după cum se știe și după cum am subliniat, la locul potrivit, cu temeiuri în numeroasele exemple pe care le-am citat, în toate compartimentele principale ale limbii s-au înregistrat progrese remarcabile.

Sigur, limba română literară — ca variantă principală a limbii comune — își trage izvoarele din matca acesteia, care, la rândul ei, se dezvoltă prin înrîuririle exercitate asupra-i de evoluția celei dintâi.

Unele dintre aceste fapte de limbă poartă pecetea spiritului inovator, ceea ce dovedește, din plin, virtualitățile limbii noastre literare în plină mișcare și în continuă înnoire, o contribuție esențială în această direcție datorându-se autorilor de serieri cu caracter beletristic, publicistic și științific.

<i>Cuclui înainte</i>	V.
I. VOCABULARUL	1
1. Cuvinte formate cu sufixe	1
A. Formații cu -itate	2
B. Formații cu -iv	6
C. Formații cu -toriu (-torie)	8
2. Cuvinte împrumutate	9
3. Valori semantice	18
A. Extensiuni de sens	18
B. Cuvinte „în concurență”	24
4. Cuvinte cu două variante	29
5. Disocieri de sens la forma pluralului	32
II. RELĂȚIILE CONTEXTUALE	35
1. Dislocarea — un activ procedeu gramatical	35
2. Pronumele relative „care” și „ce” în anumite ipostaze gramaticale	47
3. Pronumele de întărire și inconsecvențele din folosirea lui	57
4. „Derogări” ale construcției cu „datorită”	62
5. „În raport cu...” are o variantă... „în raport de...” ? ..	66
III. ASPECTE STILISTICE	69
1. Pentru eufonia exprimării	69
2. Repetiții și „repetiții”	73
A. Exemple în care figurează un verb și un substantiv (sau un adjectiv) cu aceeași rădăcină	77

B. Citate în care se repetă același cuvînt.....	79
C. Texte cu reluarea unui verb	81
3 Pleonasmul	83
Comparația și funcțiunile ei	87
A. Opinii.....	96
B. Prezența comparației în stilul criticilor români....	117
C. Forme și valori ale comparației în literatura română modernă	124
Cîteva concluzii	145

Lector : NISTOR ION
Tehnoredactor : CORNEL CRISTESCU

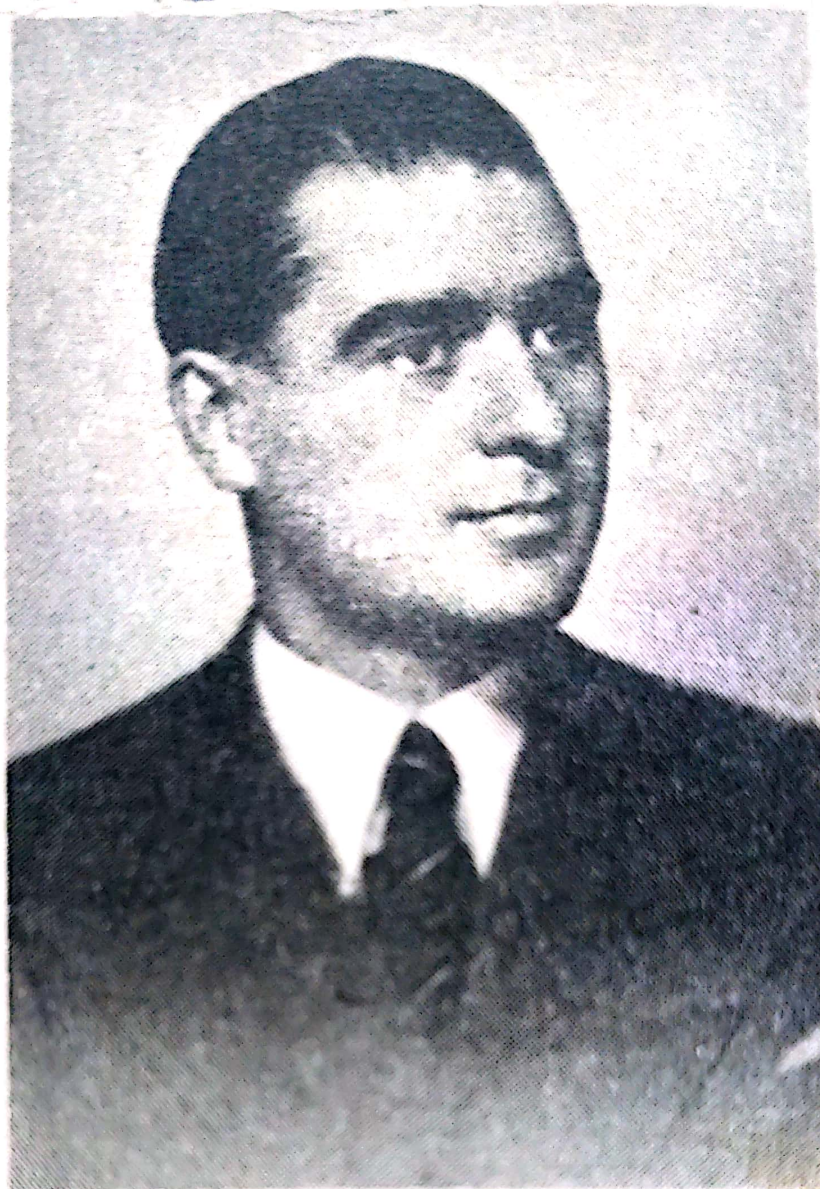
Sun de tipar 20.V.1976. Apărut 1976. Comanda
nr. 1034. Tiraaj: 32 000 broșate. Coli de tipar 10.



Comanda nr. 60 135
Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii”,
București — Piața Scînteii nr. 1,
Republica Socialistă România

19

- 12068 5787



«...Lucrarea de față a fost concepută, firește, în convingerea deplină că limba română, fiind un bun comun al nostru, al tuturor, avem datoria nu numai s-o păstrăm nealterată, dar s-o îmbogățim continuu.

...Manifestînd, pe de o parte, un spirit elastic față de unele excesive restricții de ordin fie lexical, fie sintactic, iar, pe de altă parte, o consecventă fidelitate față de ceea ce constituie normele structurale — limba română literară și-a putut, astfel, asigura înseși condițiile dezvoltării ei impetuoase...»

N. MIHĂESCU